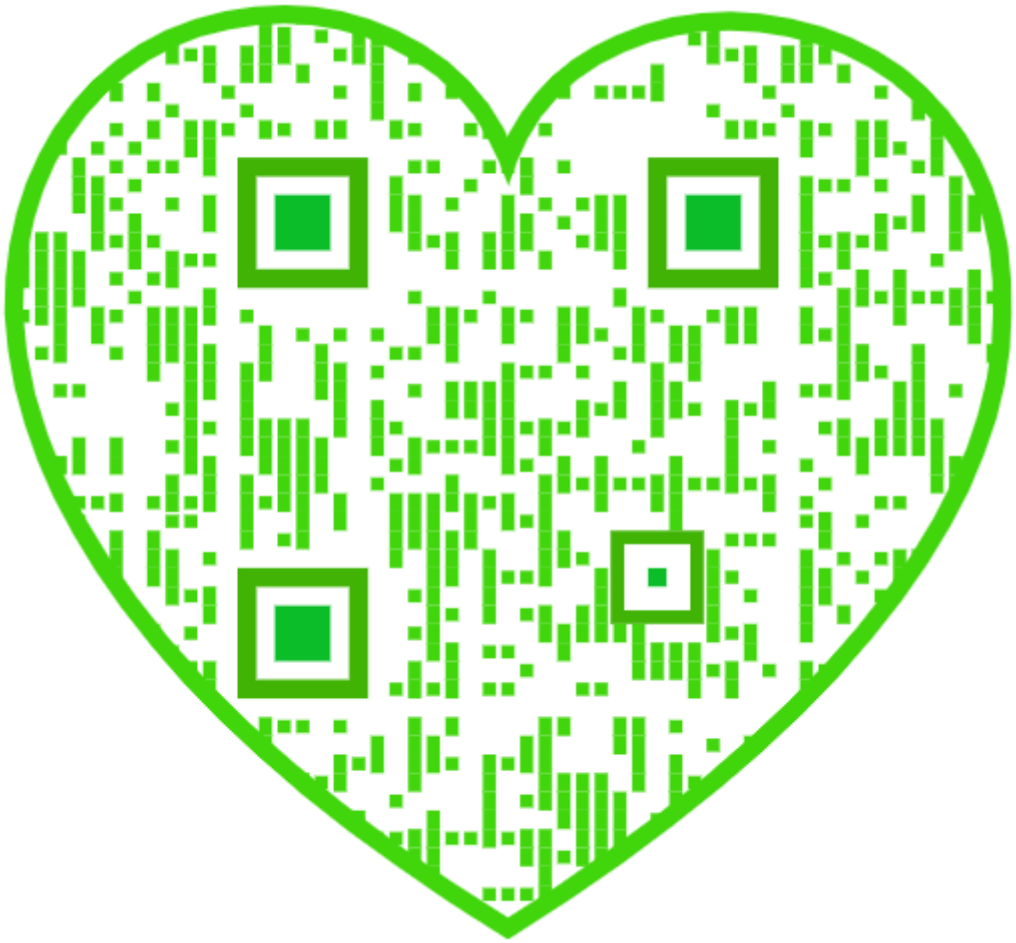
Acta Neerlandica 7

bron
Acta Neerlandica 7. Debreceni Egyetem, Debrecen 2009

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_act003acta08_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. ACTA NEERLANDICA



Voorwoord

De positie van minder bekende literaturen is soms vergelijkbaar met die van fictionele personages die over minder macht beschikken dan anderen: vrouwen, ouderen, lagere sociale klassen, kleurlingen. Macht in het geval van meer bekende literaturen bestaat uit de algemene bekendheid van de taal waarin ze geschreven zijn, de politieke en economische positie van de regio waaruit het literaire werk afkomstig is en in verband hiermee ook de promotie van literatuur. Hoe bekender de taal, hoe sterker de politieke en economische macht; hoe groter de promotie, des te bekender de literatuur.

In het geval van de Nederlandstalige literatuur in Nederland en Vlaanderen ontbreekt er niet veel aan promotie en economische macht. Wat de politiek betreft, neemt de literatuur uit het Nederlandse taalgebied een niet te verzuimen plaats binnen de Europese Unie in, al zijn Nederland en Vlaanderen niet de grootste politieke machten. De Nederlandse taal en literatuur horen bij de minder bekende talen en literaturen. Wat zijn de mogelijkheden om zo'n minder bekende literatuur onder ogen van lezers en wetenschappers van meer bekende te brengen?

Meestal luidt het antwoord op deze vraag: vertalen in meer bekende talen. Dit lijkt inderdaad een oplossing. Er zijn er echter twee problemen. Minder bekende literaire werken in Engelse, Duitse of Spaanse vertaling belanden in een context waar ze hun vreemdheid toch niet verliezen. De beste schrijvers van zo'n minder bekende literatuur zijn daar 'no-name' auteurs - met een uitzondering van Duitsland -, waardoor hun verkoop niet gemakkelijk is. Het aantal experts dat zo'n onbekend literair werk kan bespreken, is gering. Het gevolg is dat zulke boeken het publiek moeilijker bereiken dan de meer bekende literaire werken die gretig gerecenseerd worden. Daarnaast zijn de meeste uitgevers erop uit om van de minder bekende literaturen bestsellers te publiceren waarvan de literaire waarde niet altijd overeenkomt met die van de in het thuisland erkende topwerken. De vertalingen blijven dus vaak onbesproken, slecht gedistribueerd en slecht verkocht en na een tijd verdwijnen ze ongemerkt van de markt. Zelfs als de promotie van de Nederlandstalige boeken in Nederland en Vlaanderen dankzij het Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds enerzijds en het Vlaams Fonds voor de Letteren anderzijds uitstekend is, de promotie in de ontvangende culturen is niet altijd zo sterk. Daar komt nog bij dat de agenten van minder bekende literaturen zelf vertalingen in de meer bekende talen ambiëren. Waardoor ze

andere minder bekende literaturen weer uitsluiten en ze zichzelf nillens willens in hetzelfde getto opsluiten als waar ze zelf zitten; een vicieuze cirkel.

Naast het vertalen bestaat er een andere mogelijkheid voor het populariseren van waardevolle werken van minder bekende literaturen: de comparatistiek. Een minder bekend met een meer bekend werk vergelijken, plaatst het eerste in een context waardoor het meer reliëf kan krijgen. De wetenschapper moet daarom niet alleen grondige kennis hebben van een minder bekende literatuur, maar ook over een of twee meer bekende literaturen. Elisabeth Wolff en Aagje Deken worden interessanter aan de hand van Richardson; Geertruida Bosboom-Toussaint aan de hand van Walter Scott; Louis Couperus door Joseph Conrad; Frederik van Eeden door Lev Tolstoj; Marcellus Emants door F.M. Dostojewski. De machtige talen openen de deur voor de kleinere en nemen hen mee van de periferie naar het centrum.

Eén tak van de comparatistiek houdt zich bezig met de vergelijking van literaire werken met kunstwerken, de zogenaamde *interartistieke comparatistiek*. Kunstwerken zijn niet aan taal verbonden en zijn toegankelijker dan ooit door onder andere het internet. Dit soort onderzoek kan boeiende dwarsverbanden leggen waardoor literatuur van de periferie meer naar het centrum wordt gebracht. Door het vrouwenbeeld van het fin de siècle bij Nederlandse schrijvers met afbeeldingen van vrouwen bij Vincent van Gogh te vergelijken, kan de belangstelling voor het Nederlandse proza aan het eind van de 19de eeuw opgewekt worden. Niet voor niets heeft M.A. Schenkeveld-van der Dussens boek *Nederlandse literatuur in de tijd van Rembrandt* zo'n groot succes - ook buiten het Nederlandse taalgebied.

Uiteraard blijft de vergelijking van werken uit dezelfde literatuur of die uit even zeer onbekende literaturen ook een optie. Zeker voor neerlandici die zelf uit een minder bekend taalgebied afkomstig zijn. Receptieonderzoek in vergelijkend perspectief zoals in deze bundel in twee studies verricht wordt, vormt eveneens een uitdaging.

Deze bundel dankt zijn geboorte aan deze overwegingen. Vanwege de taal waarin de bijdragen geschreven werden, blijft de bundel toch nog in het getto van de Nederlandse taal opgesloten. Maar ja, we blijven vertalen, omdat we er van houden en we blijven in het Nederlands schrijven omdat deze taal ons dierbaar is. Maar dit zijn emotionele argumenten. Het dilemma - minder vertalen, meer schrijven over minder bekende literaturen in de ‘grote’ talen - blijft. Comparatistiek is eerder een achterlig-

gende visie op literatuurbenadering, een persoonlijk uitgangspunt van de literatuurwetenschapper waardoor zowel voor het onderzoek als voor het onderwijs meer ruimte geschapen wordt. Neerlandici blijven tolken tussen groot en klein, bekend en minder bekend, centrum en periferie. We hopen dat deze bundel hiervan een goed voorbeeld geeft.

Gábor Pusztai onderzoekt de Hongaarse receptie van Madelon Székely-Lulofs tijdens het interbellum. Op grond van interviews en artikels uit Hongaarse kranten en tijdschriften schetst hij het beeld dat van haar aldaar ontstond. Terwijl haar boeken in Nederland vaak het label 'schandaalboek' opgeplakt kregen omdat zij in bepaalde mate kritiek had uitgeoefend op de koloniale toestanden, werden haar romans in Hongarije juist hiervoor geprezen. Naast haar realistische stijl en precies uitgebeelde figuren vonden de critici haar engagement interessant. Ook al werden Madelon Székely-Lulofs en haar werk hoog gewaardeerd door enkele critici, zij was niet echt bekend bij het Hongaarse lezerspubliek.

Emőke Pécsi heeft het ook over receptie. Zij neemt een periode onder de loep waarin de 'het vrouwelijke subject [al] een plaats heeft geëist in de taal' (Enikő Bollobás). De vrouw is van object een sprekend subject geworden in de literatuur - zowel als literaire figuur als auteur. De canonisatie van de vrouwelijke auteurs echter is in (de eerste helft van) de twintigste eeuw niet vanzelfsprekend volgens Pécsi. Aan de hand van literaire kritiek, artikels, en literatuurgeschiedenissen uit Nederland en Hongarije legt zij bloot hoe - ook in het geval van Carry van Bruggen of Margit Kaffka - vrouwelijke auteurs niet als volwaardige leden van de literaire canon maar meer als interessante en waardevolle uitzonderingen beschouwd worden.

Krisztina Törő is geïnteresseerd in verschillende representaties van etniciteit. Zij analyseert Afrika-boeken van auteurs met licht verschillende culturele achtergronden en laat zien dat er meerdere geldige representaties van etniciteit mogelijk zijn. Zij suggereert dat de centrale positie van de Vlaamse auteur en de entre-deuxsituatie van de Hongaarse auteur kan bijdragen tot hun voorstellingen van etniciteit als prescriptief, conflict- loos, rationeel, monoliet respectievelijk als discutabel naast rationeel ook emotioneel, gelaagd. De verplichting om de etnische conflicten op een humanistische en empathische manier te behandelen is bij beide auteurs vanzelfsprekend.

Jaap Grave vergelijkt de relatie tot de absolute schoonheid en de vaak teleurstellende realiteit aan de hand van Rousseau's *Bekentenissen*, Joyce's *Ulysses* en Wessel te Gussinklo's novelle *Het Engeltje.* Er wordt onderzoek gedaan onder andere naar de filosofisch-esthetische en ethische aspecten van de seksuele aantrekkingskracht door de eeuwen heen. De clash tussen perfecte lichamelijke schoonheid en ontnuchterende afwijkingen spoort de hoofdpersonages van Rousseau en Joyce tot vluchten aan, terwijl de oppositie mooi-lelijk bij Te Gussinklo in twee personages belichaamd wordt en het hoofdpersonage op een paradoxale manier tot inzicht brengt.

Irena Barbara Kalla en **Herbert Van Uffelen** leggen interessante verbanden tussen de kleur blauw zoals die bij de beroemde, Franse beeldende kunstenaar Yves Klein en een aantal Deense, Nederlandse, Vlaamse, Duitse en Poolse schrijvers voorkomt. Het gaat in deze gevallen meestal niet om rechtstreekse beïnvloeding, eerder om parallelle, met elkaar vergelijkbare opvattingen van de kleur blauw als ruimte van poëtische sensibiliteit. Deze bijdrage geeft een mooi voorbeeld van interartistieke benadering van literatuur.

Adrienn Dióssi onderzoekt de rol van het geheugen bij de Nederlandse schrijver Atte Jongstra en de Vlaming Paul Verhaegen. Aan de hand van hun werk laat zij zien dat de herinnering in de postmoderne roman een tekstvormende kracht heeft. De verhouding van herinnering en feiten in de postmoderne roman is echter anders dan in de moderne roman. Terwijl in de laatste de buitenwereld of het verleden nog zeker zijn, worden deze zekerheden door de mogelijkheid van alternatieve herinneringen onbeduidend gemaakt in de postmoderne roman.

Krisztina Balázs vergelijkt in haar ‘gedichtenbenadering’ twee in eerste instantie toegankelijke, maar uiteindelijk toch moeilijke gedichten van Ida Gerhardt en Judith Herzberg. Beide gedichten gaan over ziekenbezoek, verwerken motieven als pijn, zwijgen, naamloosheid en onuitspreekbaarheid. Balázs analyseert in deze *tweelinggedichten* zowel verschillen als overeenkomsten.

De auteurs en de redacteurs wensen u veel en leerzaam leesplezier!

Boedapest, 5 mei 2009

Judit Gera - Krisztina Törő

Gábor Pusztai

De 'schrijfster van de Javaanse slaven'
Madelon Székely-Lulofs in de Hongaarse pers

Madelon Székely-Lulofs was één van de beroemdste schrijfsters in de jaren dertig in Nederland. Haar romans *Rubber, Koelie, De andere wereld* en *Hongertocht* hebben veel weerklank gevonden in de Nederlandse pers. Zij werd vaak geroemd maar ook veelvuldig bekritiseerd. Niet alleen bij rechtse journalisten in de kolonie, zoals Zentgraaff, viel de jonge schrijfster niet in de smaak, maar ook intellectuelen in het moederland zoals Du Perron en Ter Braak dreven de spot met haar werk. *Rubber* werd desondanks (of misschien juist daarom) een bestseller en tegelijkertijd een schandaalboek. Het boek werd ook verfilmd en tevens werd er een toneelbewerking van gemaakt. *Rubber* was het werk dat haar faam bepaald heeft en haar ook internationaal bekend maakte. Het meeste succes oogstte Madelon Székely-Lulofs met haar eerste romans die zij in Hongarije schreef, maar waren deze ook in Hongarije zelf een succes? Was Madelon Székely-Lulofs in het geboorteland van haar echtgenoot, de Hongaar László Székely, een beroemde auteur? Was de Nederlandse schrijfster in het land waar ze tijdens het belangrijkste deel van haar carrière gewerkt en gewoond heeft ook in literaire kringen een bekende figuur?

Medan-Budapest

Na de echtscheiding van haar eerste man, de Nederlandse planter Hendrik Doffegnis, hertrouwde Madelon Lulofs in 1927 met de Hongaarse planter

László Székely, met wie ze al geruime tijd een relatie had. Ze woonden op een rubberplantage in Deli, op Sumatra. In de kleine blanke gemeenschap was hun positie niet te handhaven. Vanwege de schandaleuze echtscheiding werden ze met de nek aangekeken. Daarom besloten ze in 1929 naar Europa terug te keren. Toen Madelon Székely-Lulofs met haar Hongaarse echtgenoot en met hun dochtertje Kotjil, die pas één jaar oud was, in 1930 voorgoed Nederlands-Indië verliet, vestigden ze zich in de Hongaarse hoofdstad Budapest.

Budapest was in 1930 een weemoedige hoofdstad. De Eerste Wereldoorlog had een einde gemaakt aan de Oostenrijk-Hongaarse Dubbelmonarchie, die ooit naast Engeland, Frankrijk, Duitsland en Rusland een grootmacht in Europa was. Na 1918 viel de Dubbelmonarchie, één van de verliezers van de oorlog, uiteen en werd zij in kleine nationale staten verdeeld. Direct na de Eerste Wereldoorlog, in 1919, brak er in Hongarije ook nog een communistische opstand uit. Na enkele maanden burgeroorlog was de opstand neergeslagen en nam Miklós Horthy, de militaire leider van de winnende conservatieve partij (‘het nationale leger’) en de laatste admiraal van de Oostenrijk-Hongaarse vloot, de macht in Hongarije over. Met instemming van de geallieerden werd hij gouverneur in het Koninkrijk Hongarije, dat geen koning meer had. Karl Habsburg mocht geen koning meer zijn, omdat men bang was voor een hereniging van Oostenrijk en Hongarije en dus voor het ontstaan van een nieuwe grootmacht met revanchistische ideeën. Na de vrede van Trianon in 1920 werd Hongarije een land dat tweederde van zijn grondgebied verloren had; miljoenen Hongaren bevonden zich opeens buiten de landsgrenzen. (Romsics 2001b) Deze situatie was onacceptabel voor de politieke elite maar ook voor de bevolking. De onvrede over het vredesakkoord en de vrees voor een nieuwe, communistische opstand dreef het land in de richting van politiek rechts. Het pseudodemocratische, autoritaire systeem in het interbellum was nationalistisch en revanchistisch. Men vond de vrede van Trianon onrechtvaardig en men wachtte op de gelegenheid om terug te kunnen slaan. Economisch herstelde het land zich langzaam, maar de conjunctuur van voor de oorlog was definitief verleden tijd (Romsics 2001a).

De Hongaarse receptie van Madelon Székely-Lulofs

Madelon Székely-Lulofs was in het Hongaarse literaire leven een randfiguur. Hoewel haar beste boeken na hun verschijnen in Nederland vertaald werden in het Hongaars, besteedden de critici weinig aandacht aan deze werken. Ik heb in vijf Hongaarse landelijke kranten en acht tijdschriften die uitkwamen in de periode tussen 1930 en 1945 naar sporen gezocht van Madelon Lulofs. Het gaat om de volgende tijdschriften: *Literatura* [Literatuur]: een literair tijdschrift; *Világirodalmi Szemle* [Wereldliteratuur]: een literair tijdschrift dat zich vooral bezighield met recente literatuur uit het buitenland; *Nyugat* [West]: het meest gezaghebbende literaire tijdschrift uit die tijd; *Gondolat* [Gedachte]: tijdschrift; *Láthatár* [Horizon]; *Szép szó* [Het schone woord]; *A toll* [De pen]; *Munka* [Werk]. De vijf landelijke kranten zijn *Magyar Nemzet, Pesti Hírlap, Pesti Napló, Az Est* en *Esti Magyarország*. Ik heb in de onderzochte kranten en tijdschriften in totaal drie interviews, vijf boekbesprekingen en één tekstfragment gevonden. Wat typerend voor de meeste teksten is, is dat er veel fouten, vergissingen en onjuistheden over het leven en werk van Madelon Lulofs en haar echtgenoot in voorkomen. Het is zeer waarschijnlijk dat een deel van deze onjuistheden op rekening komt van het echtpaar Székely-Lulofs zelf.

De ‘schrijfster van de Javaanse slaven’

De eerste door mij gevonden tekst die over Madelon Lulofs verscheen, was een interview in de krant *Az Est* [De avond], op 19 mei 1932. Een kort artikel op pagina 8, naast de programma's van schouwburgen, bioscopen en radio-omroepen, advertenties van films en toneelvoorstellingen, korte berichtjes over stakingen in Spanje, het Duits-Franse vredesakkoord en de arbeidsomstandigheden van taxichauffeurs in de Hongaarse provinciestad Miskolc. Wat de tekst bijzonder maakt, is een tekening van Madelon Lulofs die als illustratie bij het interview verscheen. Ter gelegenheid van het internationale PEN-congres in Boedapest maakte de onbekende journalist van *Az Est* een praatje met de Nederlandse schrijfster. De titel van het interview is opmerkelijk: ‘Gesprek met mevrouw Székely-Lulofs, met de schrijfster van de Javaanse slaven.’ Deze opzienbarende titel suggereert dat men hier met een schrijfster te maken heeft die het opneemt voor de inlandse bevolking van de Neder-

landse kolonie, die sociaal gevoelig is en die door een beschrijving van de misstanden de situatie van de koelies wil verbeteren. Met de slaven werden namelijk de koelies bedoeld. De tweede roman van de schrijfster, *Koelie*, was in Nederland net verschenen. Hierin gaat het volgens de journalist van *Az Est* over de inheemse arbeiders die als contractant naar een ander eiland worden getransporteerd, waar dan voor hen het 'slavenleven' begint. In *Koelie* heeft de auteur zonder twijfel schrijnende misstanden aan de oostkust van Sumatra aan de kaak gesteld. Het sociale engagement en de gevoeligheid van Madelon Lulofs in haar tweede roman en haar vermogen zich in te leven in de gevoelens van de inheemse arbeider waren zeer duidelijk, maar het zo openhartig bij de naam noemen van het contractsysteem in Deli was verrassend. In Nederland had ze het waarschijnlijk nooit gedurfd om in het openbaar zo een radicale uitspraak te doen. Dat er in de eerste decennia van de 20e eeuw in Deli een soort verkapte slavernij bestond, is inmiddels bewezen. (Breman 1987) Tegenover de Nederlandse pers was ze, toen ze enkele jaren later een interview gaf aan *Morks Magazijn* en over het ontstaan van *Koelie* sprak, veel voorzichtiger:

> Tal van gegevens omtrent de verstandhouding tusschen blanken en inlanders en de betrekkingen der Europeanen onder elkaar wachtten op uitwerking en met velerlei vraagstukken, die mijn geest hadden in beslag genomen, moest ik door schriftelijk registreeren nog tot klaarheid komen. Zoo ontstond Koelie, waarin ik heb getracht mij te verplaatsen in de zielsgesteldheid van den inlander ten opzichte van de westersche beschaving, welker vertegenwoordigers hij als meesters erkennen moet (Székely-Lulofs 1939: 232).

Hier is geen sprake van slavernij, maar wel van de koelie die de blanke superioriteit moet erkennen. In dit interview aan *Morks Magazijn* is Lulofs verre van radicaal. Inmiddels heeft zij kennelijk geleerd voorzichtiger met haar uitspraken te zijn. Zij had in de jaren hiervoor vaker haar vingers gebrand vanwege haar werk. In 1931 barstte een eindeloze discussie los over *Rubber* en het waarheidsgehalte hiervan.[1] Een hele rij mensen (vooral kolonialen) voelden zich op hun tenen getrapt en betwijfelden sterk de authenticiteit van haar werk. Een jaar later herhaalde zich hetzelfde met *Koelie.* In 1936 was er veel ophef vanwege de film *Rubber* (vooral in Indië) en nog in hetzelfde jaar deed het boek van haar man met de titel *Van oerwoud tot plantage* stof opwaaien.[2] In 1939, toen

Lulofs zich net in Nederland ging vestigen, had ze weinig zin in nog een schandaal. Daarom onthield ze zich van radicale uitspraken en voegde zich naar de gegeven situatie. In 1932 kon ze het zich in een Hongaarse krant nog permitteren de 'schrijfster van de Javaanse slaven' te zijn.

Meteen aan het begin van het interview springen de lezer twee fouten in het oog. In *Az Est* wordt Madelon Lulofs geïntroduceerd als 'Mme Lulofs' en als de echtgenote van de Hongaarse 'ingenieur' László Székely. 'Mme' had waarschijnlijk Madelon moeten voorstellen. Wellicht heeft de journalist de voornaam van de schrijfster niet goed begrepen en heeft van Madelon 'Mme' gemaakt.[3] De tweede fout is dat László Székely een ingenieur genoemd werd. Het is bekend dat de Hongaarse echtgenoot van Madelon Lulofs geen enkele hogere opleiding bezat. Hij heeft waarschijnlijk niet eens eindexamen kunnen doen, wat betekent dat hij zijn middelbare schoolopleiding niet had afgemaakt. Waarom werd hij dan een ingenieur genoemd? Dit is waarschijnlijk geen vergissing van de journalist.

László Székely werd in de Hongaarse kranten vaak een ingenieur genoemd. Ook in de lokale krant *Debreczeni Ujság* verscheen op 14 augustus 1932 een gesprek met Székely. De titel was: *Na twintig jaar kwam er een ingenieur uit Debrecen terug van Sumatra.* Het is zeer aannemelijk dat Székely zelf voor deze vergissing verantwoordelijk is. Hij dacht waarschijnlijk dat deze leugen zijn reputatie beter maakte en zijn aanzien deed stijgen. Het is niet de enige leugen die hij aan journalisten verkocht heeft. Er zijn verschillende onjuistheden in de Hongaarse kranten verschenen, gewoon omdat Székely die uit zijn duim gezogen had. Een goed voorbeeld is het verhaal dat hij een week later, op 20 augustus 1932, tijdens een interview vertelde aan dezelfde journalist van de *Debreczeni Ujság*. Hierin ging het over de kennismaking tussen Székely en Madelon Lulofs. In het interview werd een romantisch verhaal opgetekend over de dochter van de gouverneur van Nieuw-Guinea, Madelon Lulofs, en de jonge, Hongaarse ingenieur László Székely. Zij zouden elkaar in een tropische nacht op een bal in het gouverneurspaleis hebben ontmoet. Na deze kennismaking zou de jonge Hongaarse ingenieur een graag geziene gast in het gouverneurspaleis geweest zijn en na enkele maanden zou hij met de gouverneursdochter getrouwd zijn. Dit romantische verhaaltje ging er bij de journalist natuurlijk in als zoete koek. Het had echter vrijwel niets met de werkelijkheid te maken. Székely wilde de journalist hoogstwaarschijnlijk niet graag vertellen dat Madelon Lulofs reeds getrouwd was (nota bene met een collega van Székely) en

twee dochters had, toen zij en Székely elkaar op een rubberplantage in Deli hebben leren kennen. Dat er voorafgaand aan hun huwelijk geen romantisch bal in het gouverneurspaleis in Nieuw-Guinea plaatsvond, maar overspel en een schandaleuze echtscheiding in Deli, wilde Székely ook niet in de krant gedrukt zien die in de stad verscheen waar hij zijn middelbare schoolopleiding genoten had, en waar hij kennelijk nog veel kennissen had.[4] Liever bedekte hij de prozaïsche werkelijkheid met de rooskleurige sluier van de romantiek. En dit was niet de laatste keer dat hij iets dergelijks deed. In de krant *Esti Kurir* van 30 augustus 1941 werd ook over Székely geschreven. Hier wordt hij als 'beroemde ontdekkingsreiziger en regisseur van meerdere expeditiefilms' voorgesteld aan de lezer. Székely was natuurlijk noch ontdekkingsreiziger, noch regisseur van expeditiefilms. Hij was assistent op verschillende tabak- en rubberplantages in Deli en tekenaar van het weekblad Sumatra, later leefde hij in Europa van het schrijven. Tot regisseur heeft hij het niet geschopt. De spannendste reis van zijn leven was waarschijnlijk die van Boedapest naar Medan in 1914, maar veel viel daar niet meer te ontdekken.

Wanneer Székely over het schrijverschap en de successen van zijn vrouw praatte, was hij evenmin vrij van overdrijvingen. In het genoemde interview in de *Debreczeni Ujság* zei Székely - in verband met de plannen om de roman van zijn echtgenote *Rubber* te verfilmen - tegen de journalist dat het management van het Amerikaanse Paramount filmbedrijf een bod had gedaan voor de rechten van de film, ter waarde van 40.000 dollar. Het is bekend dat Paramount die rechten nooit heeft gekocht[5], maar dat Gerard Rutten dit wel gedaan heeft. En niet voor 40.000 dollar, maar slechts voor 10.000 gulden, wat echter toentertijd ook een astronomisch bedrag was.[6]

Met deze leugentjes heeft Székely waarschijnlijk geprobeerd zijn eigen positie in de toenmalige media te verbeteren en zijn faam op te poetsen, zichzelf belangrijker te doen voorkomen dan hij eigenlijk was. Op zijn zachtst gezegd heeft hij hard gewerkt aan zijn imago, maar dit bleek uiteindelijk tot weinig succes te hebben geleid. Hij bleef namelijk in de Hongaarse literaire en intellectuele kringen een onbekende figuur.

Het sociale geweten

Het tweede interview met Madelon Lulofs, dat ik in het literaire tijdschrift *Világirodalmi Szemle* [Wereldliteratuur] heb gevonden, verscheen in mei

1935, precies drie jaar na het eerste. De journalist Béla Szilágyi stelde zijn anderhalve pagina lange tekst in de telegramstijl van de nieuwe zakelijkheid op:

> Derde verdieping. Ik bel. Ik word aangemeld. Een lange vrouw ontvangt mij. Ze heeft rare, diepliggende ogen. Ze kijkt me aan. Ik stel me voor. Ik zeg slechts enkele woorden over inheemsen, blanken. Zij praat. Ze praat zeer zachtjes:
> 'Zoals ik reeds in *Koelie* heb geschreven. Maleiers, koelies. Hitte. Uitbuiting - maar niet op de Europese manier. De koelie sluit een contract af. De Maleier ook. Hij weet niet eens waarom, hoe en wat voor werk hij moet doen. De Maleier weet het ook niet. Dan wordt er gewerkt. Er wordt gewerkt en gedobbeld. Overdag wordt er gewerkt en als de betaaldag komt, dan wordt er in de nacht gedobbeld. Er wordt om geld gedobbeld. En het geld wordt verloren, en ook de mogelijkheid, de hoop dat hij weer terug kan. Gelooft u mij, deze mensen zijn kinderen, beschaamde kinderen. [...]' (Szilágyi 1935: 7).

Tijdens het interview worden twee dingen duidelijk. Ten eerste dat de journalist geen verstand heeft van de kolonie of de koloniale verhoudingen. Hij weet niet wat een koelie en wat een Maleier is en hij gooit alles wat ver weg is en voor hem exotisch lijkt op een hoop. Ten tweede - wat ook al in het eerste interview duidelijk werd - is de drijfveer van de schrijfster niet de beschrijving van het tropische natuurschoon, of een liefdesverhaal in de exotische omgeving. Madelon Lulofs is alleen geïnteresseerd in de mens, in de menselijke lotgevallen:

> Java, Hawaï, Madagaskar. Eilanden. Rare, bedwelmende archipel. Men zou kunnen schrijven over mooie vrouwen, carrière, liefde, over de wonderbaarlijke tropische natuur, over het wulpse oerwoud. Nee. Dat doet ze niet. De mens is interessanter, veel interessanter. Ik denk dat ze geen romancier is in de gewone zin van het woord. Zij is meer een kenner: een mensenkenner. Haar belangstelling gaat uit naar de mens. Het maakt niet uit of hij blank, kleurling, Maleier of Chinees is. Mens. Zo simpel. Zonder uitleg (Szilágyi 1935: 7).

In de loop van het gesprek wordt het onderwerp minder literair en meer politiek beladen. De journalist schrikt er duidelijk van. Wanneer Madelon

Lulofs over sociale gevoeligheid en socialisme begint, is de journalist gegeneerd. In het Hongarije van de jaren dertig, vier jaar voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog, heerste er een duidelijke rechtse, politieke sfeer. Socialistische ideeën waren uit den boze.

Illustratie op pagina 8 van 'Az Est' van 19 mei 1932, waar het interview met Madelon Székely-Lulofs werd gepubliceerd.

> Zij vertelt: ‘Een socialistische beweging in Europese zin bestaat niet. Als er überhaupt een beweging ontstaat, dan heeft die een nationaal karakter. Socialistische ideeën worden door de inheemse intelligentie verspreid, die in Europa heeft gestudeerd. De bevrijding van de vreemde macht gaat uiteraard gepaard met de sociale bevrijding. Met het kapitalisme zijn er trouwens grote problemen. Het maakt ongelooflijk veel fouten en heeft geen geweten. Het is enorm gewetenloos. Deze situatie moet worden veranderd.’
> Ik vraag aan haar: mag ik dat ook schrijven? Ja. Dat ook. Ik denk erover het toch niet op te schrijven. Misschien wel. De blanken?
> Wat kun je doen? Het is warm. Tropische hitte. Bedwelmende hitte. ‘Rubber’. Wat kun je doen? Drank, en dan nog eens drank. En dan weer. Dans! Vrouwen. Gierigheid. Blanke mensen. We kijken toe. ‘Rubber’. De strijd van de blanken om het leven, om het begin van het leven. Dan komt het spel en ook de blanke verliest alles. Mogelijkheden, thuiskomst, hoop. [...] Bent u socialist?
> ‘Ik ben geen partijlid. Maar ik kan me het nationalisme niet voorstellen. Ik ben ervan overtuigd dat de huidige situatie slecht is en dat het sociale inzicht moet overwinnen.’
> Ik sta op. Ik dank. Tot ziens. Langzaam loop ik naar buiten. Zij moet veel hebben gezien. Zij moet veel meegemaakt hebben zodat ze *Rubber* en *Koelie* kon schrijven. Kapotte mensen. Gefaalde levens. Blanken, gelen wijzen de weg: de weg van het sociale ge- weten (Szilágyi 1935: 8).

De sociale gevoeligheid van de schrijfster en haar kritiek op het kapitalisme heeft een belangrijke rol gespeeld in het gesprek. Dat boeide de journalist kennelijk meer dan de literaire kant van het verhaal. In dit interview waren de uitspraken van Madelon Lulofs nog radicaler dan in het eerste interview. Haar moedige, in het openbaar geuite kritiek op het koloniale stelsel blijft echter (zoals we gezien hebben) binnen de grenzen van Hongarije.

De internationaal bekende auteur

Het derde interview verscheen op 24 mei 1936. Het werd gehouden door de journaliste Bea Sz. Solymos en verscheen in de krant *Pesti Hírlap.* In de tekst wordt de schrijfster veel lof toegezwaaid, maar daarnaast heeft

het interview een algemeen beschrijvend karakter. Er werden geen pijnlijke vragen gesteld, er werd niet over politiek gesproken. De auteur en haar werk staan in het middelpunt: titels, feiten en getallen worden genoemd. De meest persoonlijke vraag gaat over haar kindertijd. Ongeveer de helft van de tekst schetst de internationale bekendheid van de schrijfster: *Rubber* werd in 12 talen vertaald en in ca. 100.000 exemplaren gedrukt. Het werd verfilmd en er werd ook een toneelstuk van gemaakt. *Koelie* werd vergeleken met het beroemde werk *De hut van oom Tom* van Becher Stowe. De journaliste stelde vast dat *De andere wereld* ook succesvol was in Amerika, Zweden en Duitsland. Ook ging ze kort op het vertaalwerk van Madelon Lulofs en haar man in:

> Ik ben erg blij dat we enkele Hongaarse schrijvers in het buitenland bekend konden maken. We hebben de nieuwste werken van beroemde Hongaarse schrijvers met vreugde in het Nederlands vertaald. Sommige auteurs waren al in het buitenland bekend, maar de geïsoleerdheid van de Hongaarse taal sluit de wegen naar de buitenlandse boekenmarkt voor veel schrijvers af. Via de Nederlandse taal kunnen we de aandacht van Duitse, Engelse en andere buitenlandse uitgevers trekken en hen attent maken op de geniale Hongaarse schrijvers, die in Nederland met veel liefde werden ontvangen. Ik hoop dat dit slechts het begin is (Solymos 1936: 39).

Over de dood van haar vader zei Madelon dat hij naar aanleiding van een tropische ziekte overleden was. Madelon Lulofs vertelde hier niet de waarheid, maar het is begrijpelijk dat zij niet over de omstandigheden wilde praten, die tot de zelfmoord van haar vader Claas Lulofs hebben geleid.[7]

Ten slotte vertelde de schrijfster over het boek waarmee zij net bezig was: *De hongertocht*, de roman die de meeste aandacht heeft getrokken in Hongarije. Over *Rubber* kon ik geen enkele boekbespreking vinden in de Hongaarse pers, hoewel deze eerste roman van Madelon Lulofs de meeste aandacht kreeg in Nederland en ook in het buitenland.

De kenner van de inheemse ziel

Over *Koelie* verscheen één boekbespreking in het tijdschrift *Literatura*. De onbekende criticus is zeer lovend over de nieuwe roman van de

Nederlandse schrijfster. Hij vergelijkt *Koelie* met *De hut van oom Tom* en spreekt met respect over de 'getalenteerde auteur'. Het sociale aspect van het werk wordt hier ook duidelijk benadrukt:

> In dit boek beschrijft Madelon Lulofs de uitbuiting en het bittere lot van de Javaanse koelies. Zij brengt de lezer met haar werk niet alleen dichter bij de sociale rechtvaardigheid, maar laat ook de exotische omgeving en de ziel van het eigenaardige, primitieve volk zien (*Literatura* 1934: 334).

Behalve deze ene boekbespreking verscheen er nog een fragment van *Koelie* in het avant-gardistische tijdschrift *Munka* [Werk]. Hoewel het werk van Madelon Lulofs moeilijk avant-gardistisch genoemd kan worden, kan men dit verklaren. De hoofdredacteur van *Munka* was Lajos Kassák, de meest markante vertegenwoordiger van de avant-garde in Hongarije. Eén van de werken van Kassák, *Angyalföld*, werd in het Nederlands vertaald onder de titel *Achterbuurt* en verscheen in 1935 in Amsterdam. De inleiding voor de Nederlandse uitgave werd door Madelon Székely-Lulofs geschreven. Madelon Lulofs en Lajos Kassák hadden dus als het ware een werkrelatie en op deze manier kwam er een fragment uit het weinig avant-gardistische *Koelie* in de uitgesproken avant-gardistische *Munka* terecht, onder de titel *De nieuwe koelies zijn aangekomen* (M. Lulofs 1934: 1093-1098).

De andere wereld kreeg een buitengewoon korte boekbespreking in het tijdschrift *Literatura*. De onbekende journalist heeft in negentien regels de inhoud van het werk schetsmatig weergegeven en heeft niets over de literaire waarde of het sociale karakter van de roman vermeld.

Patrouille op Sumatra

Het boek dat in Hongarije de meeste aandacht trok was *De Hongertocht*, dat in het Hongaars als *Szumátrai járőr* [Patrouille op Sumatra] vertaald werd, maar in de kranten soms ook onder de naam *Szumátrai őrjárat* [Sumatraanse Patrouille] genoemd werd. In het literaire tijdschrift *Nyugat* schreef István Nagypál een uitgebreide boekbespreking over *De Hongertocht*. De criticus benadrukt de tegenstellingen in het boek. Aan de ene kant doet het werk denken aan de spannende, avontuurlijke jeugdlectuur à la Jules Verne, Karl May, Stanley, Rudyard Kipling of Jack London.

Door deze auteurs heeft de criticus als kind ooit het ‘spannende, sprookjesachtige, raadselachtige deel van de wereld’ leren kennen, omdat ‘voor niet-zeevarende volkeren alleen het boek de verleidelijke smaak van het tropische avontuur kon geven.’ *De Hongertocht* is dus aan de ene kant een romantische belevenis, vanwege de beschrijvingen van de exotische omgeving. Aan de andere kant is het voor de volwassen lezer belangrijk dat Lulofs ‘het ware gezicht van de koloniale wereld laat zien.’ De journalist prijst vooral het realisme van Lulofs:

> In de wereld van de kolonie is er geen paradijselijk geluk en (paradijselijke) vrede, maar vindt er een meedogenloze uitbuiting plaats, veel erger dan in Europa zelf. Het is een strijd tegen de mens, tegen wilde dieren, tegen tropische ziektes, tegen muskieten en tegen het oerwoud. En dat is geen sprookjesland, maar een dodelijke, moordende stilte, een begraafplaats. De koloniale problematiek die in de boeken van Lulofs wordt opgeworpen, weerspiegelt de onopgeloste problemen van hun leven. In de tropen staan namelijk twee groepen onverzoenbaar en toch onlosmakelijk tegenover elkaar: de gesloten kasten van de blanken en die van de inheemsen (Nagypál 1938: 88).

De criticus noemt de stijl van Lulofs puritanistisch-realistisch. De strijd van de militairen om hun leven in het oerwoud wordt met groot realisme beschreven. Het exotische oerwoud is geen romantisch plekje, maar een gevaarlijke plaats waar op leven en dood gevochten wordt. De tegenstelling is uiteindelijk niet de clichématige natuur-cultuur of blankbruin, maar een heel andere: ‘de mens komt tegenover de wereld van zijn eigen verlokkelijke verlangens te staan.’ De figuren in het boek worden dus, volgens de criticus althans, met hun eigen wensen en droombeelden, dus met een construct van de tropen, geconfronteerd. In feite is dit een confrontatie van de ik-figuur met zichzelf.

De journalist van het tijdschrift *Literatura* is ook zeer positief over Lulofs en haar *Hongertocht.* Op 10 december 1937 verscheen in het tijdschrift een boekbespreking van een halve pagina, waarin de criticus vooral de ‘fantastisch mooie natuurbeschrijvingen en de fijn uitgewerkte karakterschetsen van de personages’ prijst. Het is een ‘kunstwerk van de hoogste klasse’. Dit werk is ‘een bewijs van de vitaliteit van de mens dat geweldig interessant is en toch bezit het een absolute, literaire waarde’.

De journalist Béla Bodó, van de krant *Pesti Napló*, zwaait op 5 december 1937 Lulofs ook alle lof toe. Hij introduceert de schrijfster als een wereldberoemde auteur die succes geoogst heeft met haar romans. De journalist (die waarschijnlijk de kritieken in Nederland kent) spreekt ironisch van 'gecompromitteerde wereldfaam'. Volgens de journalist is de oorzaak van haar succes het feit dat zij altijd over gebeurtenissen schrijft die zij zelf beleefd heeft, daar in de andere wereld. Béla Bodó schrijft ook over de ontstaansgeschiedenis van *Hongertocht*: over het pakje van onderluitenant N. dat Lulofs in Boedapest gekregen heeft. In het pakje bevinden zich kaarten, ambtelijke stukken en rapporten, in een droge, militaire ambtenaarstijl geschreven. De 'kleine, menselijke tragedie van onderluitenant N. in saaie verwoordingen, voor leken een onbegrijpelijke taal'. De patrouille van onderluitenant N. werd een mislukking, men verdwaalde in de rimboe. Slechts enkelen overleefden de tocht. Onderluitenant N. zoekt sinds 25 jaar naar rehabilitatie, probeert zijn recht te halen. Dit 'treurig-spannende' boek is 'zo dicht bij de realiteit dat men haast vergeet dat dit een roman is, en niet het verslag van een getuige'. Dit noemt Bodó de kracht van het schrijverschap van Lulofs. De criticus maakt nog een belangrijke opmerking aan het eind van zijn artikel:

> We moeten de schrijfster dus een realist noemen die niet vergeet, zelfs altijd benadrukt, dat in de Nederlandse koloniën niet alleen blanken mensen zijn, maar ook kleurlingen. Ook de inheemse bendes en piraten zijn mensen, ondanks hun leed en hun armzalige bestaan. Een dergelijke, zakelijke beschrijving zijn we van schrijvers die uit koloniserende landen afkomstig zijn, niet gewend (Bodó 1937: 36).

De journalist merkt ten slotte nog op: 'Madelon Lulofs is een goede en enthousiaste schrijfster. Jammer is alleen dat er in haar boek dat net verschenen is, bijna op elke bladzijde ergerlijke drukfouten te vinden zijn.'

Madelon Székely-Lulofs in de jaren '30

Buiten de kring

Uit haar correspondentie, die zich in het Letterkundig Museum in Den Haag bevindt, blijkt dat Madelon Lulofs ook contacten had met de Hongaarse schrijver Dezső Kosztolányi. Kosztolányi was tijdens het interbellum een gezaghebbende figuur in het Hongaarse literaire leven; hij was ook voorzitter van de PEN-club. Dit contact was vooral aan Herman Robbers, de directeur van uitgeverij Elsevier in Amsterdam, te danken.[8] Madelon heeft Kosztolányi vaker bezocht. In een brief aan Robbers schrijft ze op 26 november 1931: '[...] Ik kreeg van Kosztolányi een boek dat door hem geschreven en door Van Praag vertaald was.' De bezoeken waren wederzijds en dat duidt op een zekere samenwerking. Madelon Lulofs heeft wellicht vertaalwerk voor Kosztolányi gedaan. Lulofs schreef op 6 januari 1932 aan Robbers het volgende:

> Alles wat operette, bioscoop en roman is, gaat over de tropen en vooral in deze beroerde tijden geeft elke uitgever dat, wat het publiek verlangt en niet omdat het 'kunst' is. Zelfs Kosztolányi geeft momenteel vertaalde Chinese en Japanse gedichten uit. Waar hij die vandaan haalt, mag de lieve God weten. [...] Kosztolányi was verleden zaterdag bij mij en vroeg wanneer de vertaling klaar zou zijn.

In de volgende brief van 9 januari 1932 schrijft Madelon Lulofs aan Robbers: 'Ik belde Kosztolányi vandaag op om verdere besprekingen met hem aangaande de vertaling, maar hij kan me pas in de loop van de volgende week komen opzoeken.'

Ondanks deze werkrelatie is de naam van Madelon Lulofs in de talrijke studies over Kosztolányi en in de brieven en dagboeken van Kosztolányi niet te vinden. Zij en haar werk bleken niet voldoende belangrijk te zijn voor de Hongaarse schrijver.

Slot

De aandacht die de Hongaarse literaire kritiek voor het werk van Madelon Lulofs had, was maar matig. In de acht jaar dat zij in Hongarije woonde, verscheen haar naam slechts negen keer in de pers.[9] Hoewel zij over het

algemeen goede kritieken kreeg, bleef zij een buitenstaander voor de literaire kringen.

In 1938 vertrekt het gezin naar het neutrale Nederland om de dreigende oorlog te ontvluchten. Kennelijk hebben ze geen blijvende herinneringen bij het Hongaarse publiek achtergelaten.

Hoe onbekend Madelon Lulofs voor de Hongaarse literatuur gebleven was, bewijst de journalist van *Esti Magyarország* op 22 april 1942. Vier jaar na het vertrek van het echtpaar Székely-Lulofs uit Boedapest bezocht een andere Nederlandse schrijfster de Hongaarse hoofdstad: Jo van Ammers-Küller. Zij verbleef slechts twee weken in Hongarije, maar de journalist van de krant *Esti Magyarország* nam met haar een interview af. Het gesprek ging over de Nederlandse literatuur, over haar schrijverschap en over de bekendheid van de Nederlandse literatuur in Hongarije en die van de Hongaarse literatuur in Nederland. Aan het einde van het interview zei de Nederlandse schrijfster:

> In Amsterdam is het echtpaar Lulofs bezig met Nederlands-Hongaarse vertalingen. De vrouw is van Hongaarse afkomst. Zij heet Maria Székely. Als zij en haar man voldoende over de stand van zaken op het gebied van de literatuur geïnformeerd worden, kunnen ze helpen bij de verspreiding van literaire werken (1942: z.b.).

Dat van het ‘echtpaar Lulofs’ niet de vrouw, maar de man Hongaars was, bleef onopgemerkt. De fout viel niemand op. De journalist, de redacteur en ook het publiek lazen eroverheen. Madelon Lulofs was in Hongarije snel vergeten.

Bibliografie

Primaire literatuur

Bodó, Béla (1937): ‘Madelon Lulofs: Szumátrai járőr’ [Patrouille op Sumatra]. In: *Pesti Napló*, 5 december 1937, 36.
Eyck, Christine van (1927): ‘Over mensen en dingen uit vreemde landen - Bohemyens typen uit Hongarije’. In: *Sumatra*, 25 juni 1927, 25-28.
‘Interview met Madelon Lulofs’. In: *Az Est*, 19 mei 1932, 8.
Kassák, Lajos (1935): *Achterbuurt* [Angyalföld]. Inl. Madelon Székely-Lulofs. Amsterdam.
Lulofs, Madelon (1936): ‘A másik világ’ [De andere wereld]. In: *Literatura*, 1. september 1936. Jg. XI.
Lulofs, Madelon (1937): *A másik világ* [De andere wereld]. Vert. László Pintér. Budapest.
Lulofs, Madelon (1934): *Az őserdő rabjai* [De gevangenen van het oerwoud]. Vert. Andor Németh. Budapest. (Jó kőnyvek 13.)
Lulofs, Madelon (1934): ‘Az őserdő rabjai’ [De gevangenen van het oerwoud]. In: *Literatura*, 1 november 1934, 334.
Lulofs, Madelon (1942[2]): *Gumi* [Rubber]. Vert. György Kovács. Budapest. (Jó könyvek 16.).
Lulofs, Madelon (1934): ‘Megjöttek az új kulik’ [De nieuwe koelies zijn aangekomen]. Fragment. In: *Munka*, No. 37. 1093-1098.
Lulofs, Madelon (1937): ‘Szumátrai járőr’ [Patrouille op Sumatra]. In: *Literatura*, 10 december 1937, 441.

Lulofs, Madelon (1937): *Szumátrai járőr* [Patrouille op Sumatra]. Vert. László Pintér. Budapest.
Lulofs, Madelon (1944): *Utolsó kísérlet* [Het laatste bedrijf]. Vert. László Székely. Budapest.
Nagypál, István (1938): 'Szumátrai őrjárat. Madelon Lulofs regénye - Pantheon' [Patrouille op Sumatra. Roman van Madelon Lulofs - Pantheon]. In: *Nyugat*, 1938. Jg 34. Band I. 87-89.
Solymos, Sz. Bea (1936): 'Szumátrától Budapestig (Látogatás Lulofs Madelon Holland írónőnél)' [Van Sumatra tot Budapest (bezoek aan de Nederlandse schrijfster Madelon Lulofs)]. In: *Pesti Hírlap Vasárnap*, 24 mei 1936. 39.
Székely-Lulofs, M.H. (1939): 'Het schrijversvak'. In: *Morks Magazijn,* mei 1939, 225-236.
'Szeretnénk megismerni az igazi magyar irodalmat - mondja Jo van Ammers-Küller holland írónő Budapesten' [We willen graag de Hongaarse literatuur leren kennen - zegt de Nederlandse schrijfster Ja van Ammers-Küller in Budapest]. In: *Esti Magyarország*, 22 april 1942.
Szilágyi, Béla (1935): 'Beszélgetés Madelon Lulofs-szal' [Gesprek met Madelon Lulofs]. In: *Világirodalmi szemle*, mei 1935 Nr. 1. 7-8.
Brieven van Madelon Székely-Lulofs in het Letterkundig Museum in Den Haag, collectie Madelon Székely-Lulofs. L9452.

Secundaire literatuur

Breman, Jan (1987): Koelies, planters en de koloniale politiek. Leiden.
Okker, Frank (2007): 'Vissen vangen in een vulkaan. De bewogen jeugd van Madelon Székely-Lulofs'. In: *Acta Neerlandica*, 5/2007. Debrecen, 25-49.
Praamstra, Olf (2006): 'Rubber, de roman, de film en het koloniale discours'. In: Gustinelly, E. (e.a. red.): *Vijfendertigjaar studie Nederlands in Indonesië*. Depok, 251-270.
Praamstra, Olf (2007): 'Ontworteld'. In: *Acta Neerlandica*, 5/2007. Debrecen, 89-109.
Pusztai, Gábor - Praamstra, Olf (1997): 'Een "lasterlijk geschrijf", kritiek en (zelf)censuur in de Nederlands-Indische literatuur'. In: *Indische Letteren*, 1997/12, 98-124.
Romsics, Ignác (2001): Egy korszak a mérlegen. In: *Rubicon*, 2001/1-2. 44-52.

Eindnoten:

1 Meer hierover in Praamstra 2007: 89-109.
2 Meer hierover Pusztai - Praamstra 1997: 98-124.

3 ‘Mme’ kan ook ‘madame’ betekenen, maar deze afkorting was in Hongarije niet gebruikelijk
4 Madelon Lulofs schrijft, nog in *Sumatra*, op 25 juni 1927 over een bezoek aan Debrecen met haar man, waar ze enkele vrienden bezochten. De naam van de stad werd in de tekst weliswaar niet genoemd, maar uit de beschrijving wordt duidelijk dat het om Debrecen gaat (Eyck, van 1927: 25-28).
5 Er waren waarschijnlijk wel onderhandelingen met een bedrijf in Hollywood, maar een concrete overeenkomst werd nooit gesloten en men weet ook niets over een concreet aanbod. Zie: Praamstra 2007: 89-109.
6 Zie nog Praamstra 2006: 251-270.
7 Claas Lulofs heeft zich op 12 februari 1912 opgehangen vanwege zijn buitenechtelijke relatie en zijn zoon die uit deze relatie geboren werd. Zie verder: Okker 2007: 25-49.
8 Brief van Madelon Lulofs aan Herman Robbers van 10 oktober 1931. Budapest: ‘[...] ik was ook bij Kosztolányi. Hij was zeer beminnelijk en wij spraken over alles en nog wat. Ik moet u zijn groeten overbrengen. Hij sprak zeer waarderend en bewonderend over u en het was voornamelijk uw visitekaartje dat deze deur zoo makkelijk voor mij opende.’
9 De aandacht voor het boek van haar man *Van oerwoud tot plantage* in Nederland was veel groter. Alleen over dit ene boek verschenen in Nederland en in Indië binnen twee jaar meer artikelen dan over de drie bekendste romans van Madelon Lulofs in Hongarije gedurende 8 jaar.
2 ‘Onze enige klassieke romancière’ staat in de flaptekst van een uitgave van *Vier jaargetijden*, een verhaalcyclus van Van Bruggen (Bruggen, Carry van 1980: *Vier jaargetijden* Amsterdam.).

Emőke Pécsi

Op de rand van de canon
Carry van Bruggen en Margit Kaffka, de 'uitzonderingen'

> *'Boven de gesloten wereld van de vrouw kon zij fonkelen alleen door haar schoonheid (en misschien door haar talent) maar deze glinstering is pijnlijk vlug in rook opgegaan en er bleef niets achter dan veroudering en dood.'*[1]
>
> (György Németh over Sappho)

Een filologisch vak als Neerlandistiek extra muros heeft als primaire functie het bemiddelen tussen twee (of meer) culturen. Wanneer de filoloog/filologe verschillende culturen met elkaar in contact brengt en vergelijkt, ziet hij/zij, in het beste geval dat de eigen cultuur en die van anderen eigenlijk één groot, al geopend, systeem vormt - een dynamisch systeem waarvan het centrum instabiel is. Contrastieve bijdragen, zoals die van mij, stellen zich ten doel om één segment van dit systeem aan het werk te laten zien. Door culturen met elkaar te contrasteren, worden namelijk elementen van het systeem die tot dusver als 'natuurlijk' en 'onschuldig' ervaren werden, plotseling zichtbaar en geïdentificeerd als iets dat bewogen wordt door de machinerie van macht en verlangen.

Omstreeks de eeuwwisseling en in de eerste decennia van de twintigste eeuw traden in Europa een heleboel vrouwen op als romanschrijfsters. Velen is het gelukt een 'nieuwe stem' (nieuwe onderwerpen, aspecten of verhaaltechnieken) in de letterkunde ingang te laten vinden. Als meest bekende voorbeeld zou men de Engelse Virginia Woolf (1882-1941) kunnen noemen. Tegelijkertijd beschouwden critici romanschrijvende vrouwen

veeleer als een collectief, als een ‘verschijnsel’ dan apart staande individu's zoals dat uit vele toenmalige uitingen, maar vooral uit later geconcipieerde literatuurgeschiedenissen blijkt. Enkele vrouwelijke auteurs van die tijd veroverden desondanks een schijnbaar vaste plaats binnen de nationale canon. Terwijl Carry van Bruggen (1881-1932) in de Nederlandstalige literatuur als ‘de enige klassieke romancière’[2] beschouwd wordt, werd de Hongaarse Margit Kaffka (1880-1918), de bekendste en meest erkende schrijfster van haar tijd in Hongarije, toen in het gerenommeerde (mannelijke) schrijverscircuit *Nyugat*[3] (rond het gelijknamige tijdschrift) opgenomen waardoor ze een plaats kreeg in de canon van de Hongaarstalige literatuur. Beide vrouwelijke auteurs staan eenzaam tussen mannelijke schrijvers - als een soort ‘uitzondering’ - in de nationale canons in kwestie.[4]

Revisie van ‘de canon’ is één van de meest interessante onder-zoeksterreinen van de postmoderne kritiek. Ze hanteert categorieën van de literatuurwetenschap als bijvoorbeeld ‘canon’ niet meer als autonome en identieke entiteit maar als iets dat is ingebed in de discursieve situatie van één bepaalde tijd en ruimte. De canon, als één van de grote metanarratieven, belichaamt een samenhangend ideeënstelsel van de moderniteit. Verder dient hij een bewijs van het bestaansrecht van de moderne esthetiek te zijn, die zich competent voelt een waardeoordeel te vellen over kunstwerken op grond van schijnbaar objectieve criteria. Naar aanleiding van een korte analyse van de triomftocht van de *Beatrijs*, ‘dit vaderlandse juweel’ (Anbeek en Schenkeveld-Van der Dussen 1993: 873), binnen de nationale canon komen Anbeek en Schenkeveld-Van der Dussen tot de conclusie dat waardeoordelen tijd- en ideologiegebonden zijn:

> De canon is bepaald niet uitsluitend ontstaan op basis van esthetische overwegingen, hoe men die ook wil definiëren. Tenminste zo belangrijk waren nationalistische en ideologische factoren en door de tijd heen zijn de accenten steeds anders gelegd (Anbeek en Schenkeveld-Van der Dussen 1993: 873).

Canonvorming mag dus ‘een grillig proces lijken, er zijn toch enkele lijnen uit te zetten’, stellen ze vast (Anbeek en Schenkeveld-Van der Dussen 1993: 873).

Het *fin de siècle* en de eerste decennia van de vorige eeuw markeren ook een enorme wisseling binnen het discours van de moderniteit,

namelijk de overgang van realisme naar modernisme. In de strijd tussen realisme en modernisme wordt de eerste categorie als zwak, populair, niet-literair en meestal als vrouwelijk aangegeven door vechters van de tweede categorie, die als sterk, progressief en dus mannelijk wordt weergegeven in het *mainstream*-discours[5] Volgens critici paste de literaire norm van die vergaande tijd (het realisme) de vrouwelijke auteurs heel goed.

Rond 1900 speelden zich op veel terreinen enorme veranderingen in de samenleving af die onder meer ertoe leidden dat vrouwen nieuwe rollen konden (of moesten) innemen zowel in de private als in de openbare sferen. Dat er toen zoveel vrouwen als auteurs plotseling aan het woord kwamen, is een duidelijk gevolg van de eerste feministische golf en de daarmee nauw samenhangende, nieuwe maatschappelijke situatie van de 'tweede sekse'.[6] Dat vrouwelijke auteurs meer ruimte kregen, hing samen met het feit dat er in die tijd een debat gaande was over de vrouwenkwestie, aangezwengeld ook door het toneelstuk *Het poppenhuis* uit 1879 van de Noorse schrijver Henrik Ibsen.

In Nederland markeert de opkomst van romanschrijfsters rond 1900 zowel een kwalitatieve als een kwantitatieve doorbraak van vrouwen in de literatuur, meent Van Boven (1992: 9). Daar zijn de debuten van Margo Antink en Augusta de Wit de eerste voorbeelden voor, stelt ze in haar boek over 'vrouwenromans' in de literaire kritiek. Maar al zijn de meeste toonaangevende (meestal mannelijke[7]) critici (zoals bijvoorbeeld Ter Braak, E. du Perron, Asselbergs en Ton Anbeek) door de decennia heen het erover eens dat vrouwen toen in grote hoeveelheid aan het literaire bedrijf deelnamen, ze zijn nogal sceptisch wat de kwalitatieve opbrengst ervan betreft. Veel critici denken dat de 'vrouwenroman' gewoonweg een aanslag is op de goede literaire smaak, en creëren en gebruiken de begrippen 'damesproza', 'damesroman' en dergelijke[8] (meestal als een literair genre opgevat) en de benamingen 'dames-auteurs', 'de dames' enz., met welke categorieën een voor de literaire kritiek af te bakenen groep van mensen wordt aangeduid:

> Die dames-auteurs spreken in alle landen gelukkig voor zichzelf; van de 1001 is er altijd precies 1 die talent heeft, in Holland zegt men mevrouw Carry van Bruggen of mevrouw Top Naeff. Zij hebben van alles bestudeerd, van het moederschap tot de toneelwereld toe, zij schrijven meestal correct en dikwijls met grote

> vaardigheid, en toch heeft men altijd het gevoel, dat het een zouteloos gekwetter is, en dat zij bezig zijn een tijd te verliezen die oneindig beter benut zou worden met de beoefening van andere werken.

Het citaat stamt van E. du Perron[9], die een vernietigend oordeel velt over de 'dames-auteurs'. Alle daarop volgende discussies worden met het retorische huzarenstukje in de boven geciteerde tekst afgesloten dat er natuurlijk altijd schaarse uitzonderingen zijn (met name vrouwen die talent hebben in het schrijven). E. du Perron, een jongere tijdgenoot van Van Bruggen, vertegenwoordigt het standpunt van meerdere generaties van (mannelijke) critici. Dit blijkt uit de karakteristieke stellingname tot het onderwerp door een van de meest erkende critici van nu, Ton Anbeek, die de algemene houding[10] representeert ten opzichte van schrijvende vrouwen in Nederland rond 1900, met daarbinnen de uitzonderlijke status van Van Bruggen:

> [...] wanneer men Couperus' *De boeken der kleinen zielen* naast [...] Ina Boudi er-B akkers *De klop op de deur* legt, krijgt men een aardig beeld van het afzakken van de meest geprononceerde naturalistische kenmerken tot een vlot leesbaar realistisch verhaal over het wel en wee van een huisgezin. Vele, vele droefgeestige vrouwenlevens worden beschreven in wat een volgende generatie (Ter Braak) 'damesproza' zal noemen. De productie van schrijfsters als Augusta de Wit, Margo Scharten-Antink, Ina Boudier-Bakker en Top Naeff komt ons nu even overvloedig als uniform voor, al werd dit proza in het eerste kwart van deze eeuw niet door de minste critici [Asselbergs en Romein-Verschoor] gewaardeerd. Verreweg de belangrijkste tekst in dit genre [sic!] is Eva (1927) van Carry van Bruggen (Anbeek 1991: 96).

Anbeeks stellingname en concreet waardeoordeel zijn ook in dat opzicht representatief dat hij Van Bruggen en één van haar prozawerken een hogere positie geeft. Hij beroept zich op een andere, onbetwistbare autoriteit, Menno ter Braak, die de eerste was die Van Bruggen het distinctieve kenmerk 'uitzondering' (met 'meerwaarde') gaf binnen de groep 'Nederlandse romanschrijfsters' met welke daad hij tegelijkertijd ook de genoemde groep zelf in het leven riep en het 'genre' 'damesproza' creëerde:

Carry van Bruggen (1881-1932)

> De vrouw, die *Prometheus* en *Heleen* geschreven heeft, onderscheidt zich niet in de eerste plaats qualitatief-litterair van het gros der vaardige nederlandse romanschrijfsters [originele schrijfwijze]. Wie haar 'meerwaarde' in zuiver stylistische eigenschappen gaat zoeken, zal nooit iets van de afgrond (ja: afgrond!) bemerken, die Carry van Bruggen van een Alie Smeding, van een Jo van Ammers-Küller, zelfs van een Top Naeff scheidt. Men vergeve mij, dat ik deze verschillende romancières, die over een dusdanige combinatie wellicht, en terecht, gechoqueerd zullen zijn, in één adem noem [...] maar tegenover *Eva* behoeft men over *De Zondaar, De Opstandigen* en *Letje* niet meer te spreken! Ik herhaal: dit is geen zaak van stylistische qualiteiten, dit is een zaak van plan, van rangnummer, van soortelijke verscheidenheid als men wil (Ter Braak 1950: 292).

De categorie 'uitzondering' heeft alleen een betekenis als de groep waarin zij als uitzondering fungeert, bestaat. Op die manier hebben 'uitzonderingen' zelf categoriescheppende en categoriebehoudende kracht. De categorie 'uitzondering' is echter ambivalent. In betekenis heeft ze banden met zowel de eigen als de tegenovergestelde groep - zij is ontheemd, balanceert eenzaam tussen twee werelden.

De uitzonderlijke positie van Van Bruggen onder de romanschrijfsters van haar tijd werd verzekerd toen Ter Braak zijn recensie (1928)[11] over *Eva* (1927), het laatste boek van de schrijfster, liet verschijnen. Sicking (1993: 636) versterkt de algemene indruk dat het een opvallend werk was, toen Ter Braak 'grotendeels gunstig en zelfs enthousiast' de roman besprak: 'Vertegenwoordigers van zijn generatie hadden namelijk niet veel op met het werk van de talrijke schrijvende vrouwen uit hun tijd en Carry van Bruggen moest dus *een uitzondering op de regel* zijn.'[12]

Van Bruggen als 'uitzondering onder de romancières' wordt echter toch steeds benaderd zonder haar 'vrouwelijkheid' onbenoembaar te laten. Dit blijkt al meteen uit de titel van Ter Braaks recensie: *De bewuste vrouw en haar roman*.[13] Een recensie met de titel 'De bewuste man en zijn roman' is moeilijker voorstelbaar. Dat een mannelijke romanschrijver bewust is, werpt blijkbaar geen vraag op. Van Bruggen verkeert net zo diep in haar vrouwelijkheid als haar gewone vrouwelijke collega's, 'de drie best verkochte vrouwen', zo ziet tenminste Ter Braak (1950: 293) Smeding, Ammers-Küller en Naeff, met een duidelijke verwijzing dus naar prostitutie. Van Bruggen is echter ook in dit opzicht een uitzon-

dering: zij vertegenwoordigt ‘de bestaansmogelijkheid ener eigen bewuste vrouwelijkheid’ (Ter Braak 1950: 292-293), zij is dus niet te verkopen, zij prostitueert zich niet zoals andere vrouwen (schrijfsters) dat doen die met behulp van een fraaie metonymie met een van de attributen van hun boeken aangeduid worden. Alleen om de schrijfsters belachelijk te maken door oeroude negatieve clichés van vrouwelijkheid te laten werken. Waar is poëzie voor [...].

Terwijl Ter Braak de loftrompet steekt over *Eva*, wordt literatuur ‘bewust’ of ‘onbewust’ maar zeker volgens de spelregels van een logocentrische en patriarchale praktijk in twee elkaar volkomen tegenovergestelde polen gescheurd langs de biologische sekse van de auteurs. Anders gezegd: de literatuur wordt gebipolariseerd en geseksualiseerd waar ‘vrouwelijke’ werken de ‘negativiteit’ van de ‘mannelijke’ literatuur in zich dragen.[14] De sterke, positieve identiteit van de laatste wordt op die manier geconstrueerd:

> De ziel van deze ‘fraaie’ boeken [vrouwenromans[15]] bleef het negatieve beeld der mannenlitteratuur [sic!]. Er groeit een oneindige koude uit die talloze pagina's druks der schrijvende vrouwen, een grijs en leeg teleurstellingsgevoel, dat tot de vraag zou drijven, eens op het concilie van Nicaea gesteld: bezit de vrouw een onsterfelijke ziel? Of (de twintigste eeuw formuleert hoffelijker en tactvoller): is voor de intellectueel zo hoog ontwikkelde vrouw van deze tijd de slaafse gebondenheid aan het sexuele vraagstuk niet te overwinnen, tenzij zij haar vrouwelijkheid aflegt in de objectiviteit der wetenschap, die geslachtloos is? Het beklemmend aantal uit negatieve mannelijkheid (voor de leus vrouwelijkheid geheten) opgebouwde romans, waaruit een eeuwige ontgoocheling, een nauwelijks bemantelde afhankelijkheid van de natuurlijke partner ons wordt toegeroepen in alle denkbare toonaarden, zal ons straks de hoffelijkheid, benevens de aesthetica, nog doen vergeten en de vraag van Nicaea opnieuw urgent stellen. Waarvoor heeft alle luidruchtig opgezette vrouwen-emancipatie gediend, wanneer het resultaat deze steeds knapper wordende negativiteit moet zijn? (Ter Braak: 1950: 293).

Hier vindt een duidelijke dehumanisatie van vrouwelijke auteurs plaats in zoverre hun ‘onsterfelijke ziel’ (in contrast tot die van de mannelijke) in twijfel wordt gebracht en de vrouw met haar sterke (‘slaafse’) seksuele

gebondenheid aan de wereld van de driften, oftewel naar de dierenwereld wordt verwezen. Intellectueel of niet, de vrouw is sterk afhankelijk van de 'natuurlijke partner', hoe zij dat ook probeert te verhullen. In de interpretatie van Ter Braak horen romancières bij het stereotype van de geesteloze en saaie maar seksueel verslaafde vrouw (een vroegere variant van het huidige 'domme blondje') of zijn ze zusters van de aseksuele *femmes savantes* en blauwkousen, allemaal mikpunten van bijtende spot. Met uitzondering van Carry van Bruggen. Zij wordt als Maria, een uitzondering onder de vrouwen, vereerd. En waarachtig werd op haar stem gewacht als op een Messias: 'maar toch, toch hebben wij steeds weer gewacht op dit éne [vrouwelijk accent in de litteratuur], dat het laatste boek van Carry van Bruggen tot een zeldzame gave maakt [...]', betuigt Ter Braak (1950: 293) wild enthousiast zijn vreugde. Geen wonder dat ook critici van de volgende generaties zich niet helemaal konden onttrekken aan zijn invloed. Dit hebben we al in het bovenstaande citaat van Anbeek kunnen lezen.

In het Hongaarse maatschappelijke en literaire klimaat van die tijd zijn gelijksoortige veranderingen waar te nemen als in Nederland.[16] Anna Fábri (1996) geeft een overzicht van vrouwelijke auteurs in de Hongaarse samenleving en literatuur tussen 1795 en 1905. Zij spreekt over een 'grote doorbraak' (Fábri 1996: 159) in de jaren '80 van de negentiende eeuw toen twee dichteressen, Fruzina Szalay en Minka Czóbel, optraden die, in tegenstelling tot andere vrouwelijke auteurs bij geen enkele beweging, groepering of vereniging zijn aangesloten. Er waren zo'n twintig Hongaarse schrijfsters respectievelijk dichteressen die omstreeks de eeuwwisseling schreven en zich er toen een naam mee konden verwerven.[17] Enkele van hen stonden in nauw contact met de vrouwenbeweging (bijvoorbeeld Szikra, pseudoniem voor Sándorné Teleki[18]), maar geen van hen kon zich van het populaire emancipatiedebat in de pers helemaal los maken.

Schrijfsters, zowel in Nederland als in Hongarije, traden op als een soort tegenpool - enerzijds tot de mannelijke collega's en het hele mannelijk getinte literaire bedrijf, anderzijds tot de meeste vrouwen van hun tijd die de traditionele vrouwenrol bleven spelen. Schrijfsters belichaamden voor veel mensen het ideaal van de Nieuwe Vrouw, de geëmancipeerde en intellectuele vrouw met volledige autonomie op gebieden als seksualiteit en levensonderhoud.

De schrijfstercarrière van Margit Kaffka is kort voor het begin van het tijdschrift *Nyugat* op gang gekomen. Aanvankelijk schreef ze gedichten

en verhalen, later ook romans die haar bekendheid en waardering brachten. Als haar belangrijkste werk wordt de roman *Színek és évek* (1912, 'Kleuren en jaren') beschouwd, het levensverhaal van een vrouw afkomstig uit de '*dzsentri*-wereld', de eigensoortige sfeer van verarmde adel in het Hongarije van het *fin de siècle.* Kaffka tekent scherpzinnig een beeld van deze anachronistische maatschappij en van de beperkte handelingsmogelijkheden van de vrouw daarbinnen. Hier blijkt ook dat Kaffka niet ongevoelig was voor de vrouwenkwestie. Zij toont ook de negatieve aspecten van het vervullen van de traditionele vrouwenrol. Haar andere, biografisch getinte roman, de *Hangyaboly* (1917, 'Mierenhoop') laat een gesloten vrouwelijke ruimte, een nonnenklooster, zien met zijn benauwende en ambivalente sfeer.[19]

Fábri (1996: 185) stelt vast dat Kaffka in de eigentijdse publieke opinie onbetwistbaar boven haar schrijfstercollega's uitrees en als de 'echte grote romancière der tijd' beschouwd werd. De algemene acceptatie van Kaffka's literair werk (toentertijd en tot op heden nog steeds) is zonder twijfel een direct gevolg van haar status als actieve hoofdmedewerkster van *Nyugat* dat tegenwoordig als het belangrijkste en invloedrijkste literaire en culturele tijdschrift van Hongarije ooit beschouwd wordt. Het feit dat *Nyugat* een vrouw het lidmaatschap aanbood, is hoogstwaarschijnlijk niet zo onschuldig (dus niet alleen te verklaren met artistieke gave) als het schijnt. Dat zij erbij was, had vooral een belangrijke symbolische betekenis: *Nyugat* wilde zich ook in dit opzicht van de andere, traditioneelconservatieve literaire kring, het Kisfaludy Társaság ('Kisfaludy Gezelschap'), dat geen vrouwelijke auteur heeft toegelaten,[20] onderscheiden en zijn radicaliteit ook met deze ongewone daad betonen. Dat ook de *Nyugat*-generatie niet echt geloofde in het intellect en de artistieke vaardigheden van de vrouw laat een uiting van hun geestelijke leider, Ignotus, medeoprichter en hoofdredacteur van *Nyugat*, zien:

> [...] ik vind ook dat het vrouwelijke intellect slapper is dan dat van het mannelijke, dat de vrouw iets nieuws of groots niet kan scheppen [...]. Wat zijn de consequenties? Niets. Het gaat er niet om dat vrouwen van nu af aan grote dingen scheppen en de arendsogen van hun ziel de oneindigheid in turen. Het gaat er maar om er hun neus in te kunnen steken wanneer de zaken sluiten [...]. Daar hoef je geen genie voor te zijn! (Ignotus (1913: 3).

Margit Kaffka (1880-1918)

Kaffka's vroege dood (samen met haar zoon als gevolg van de Spaanse griep) in 1918, op de top van haar schrijfsterloopbaan, maakte haar zelfs tot een soort martelares van haar tijd en *Nyugat.* Dit alles bevorderde dat zij een min of meer vaste plaats binnen het pantheon van de Hongaarse literatuur kreeg. Dit was van enorm belang voor veel aspecten omdat het eerder geen vrouw gelukt was om dit soort algemene bekendheid en waardering binnen het sterk mannelijk bepaalde literaire bedrijf te verwerven.

Séllei (2002: 257) wijst niettemin aan dat Kaffka van meet af aan de rol van de Vrouw inneemt (resp. moet innemen) binnen het mannelijke schrijverscircuit en dat deze vrouwelijkheid steeds een karakter van het anders-zijn behelst. Bij veel critici treedt Kaffka benadrukt als dé 'damesschrijver' *par excellent* (*az asszonyíró*) op en wordt grote nadruk gelegd op haar vrouwelijkheid en de biografische aspecten van haar werk.[21] László Németh, een vertegenwoordiger van de volgende schrijversgeneratie van *Nyugat* schrijft:

> [...] rond de jaren van het starten van *Nyugat* vond een grote rolverdeling plaats. [...] Dikwijls kwam het mij voor alsof niet de schrijvers zelf naar een rol gezocht hadden, maar dat voor een rol telkens een schrijver was gezocht. [...] In deze koortsachtige rolverdeling [...] werd Margit Kaffka degene waar de natuur haar had voorbestemd: de Vrouw (Németh 1970: 121).

Er is geen kritiek te vinden waar het vraagstuk 'Kaffka en haar vrouwelijkheid' niet gethematiseerd wordt (in de meeste zelfs als leidraad van de tekst) met welke positieve of negatieve consequenties dan ook. Op die manier wordt Kaffka, de schrijfster, geconstrueerd tot de 'echte vrouw', de 'nieuwe vrouw' of simpelweg '*de* vrouw' en in enkele geschriften wordt ze zelfs 'geen vrouw' meer: de welwillende criticus haalt, of beter gezegd, redt haar uit haar groep (vrouw/schrijfster) met dit elegante en hoffelijke gebaar.

De diverse critici verzuimen de gelegenheid niet om naar aanleiding van Kaffka's waardering generaliserende, negatieve opmerkingen te maken omtrent de artistieke vaardigheden van vrouwen. In hun retoriek treedt de begaafde en goede schrijfster altijd als uitzondering op.

Margit Kaffka '... het grootste talent onder de Hongaarse vrouwen aller tijden.' (Aladár Schöpflin, criticus) (bas-reliëf in Miskolc)

Zsigmond Móricz, latere hoofdredacteur van het tijdschrift, bespreekt in zijn artikel de verdiensten van Kaffka's werk:

> Volgens mijn gevoel bereikte zij [Kaffka] met deze roman de top van haar schrijfsterscarrière en tegelijk een hoogte die een schrijfster bij ons nog nooit heeft bereikt. [...] Zij vliegt simpelweg op van haar schrijfsterscollega's. [...] er is tenminste geen vrouwelijke Homeros, Dante, Balzac, Jókai. Sappho binnen de rijke en weelderige Griekse literatuur is *een uitzondering op de regel*. En op de een of andere manier komen ook de andere schrijfsters de gemiddelde waarnemer voor dat er nu en dan een vrouw te vinden is die binnen haar besloten grenzen in staat is om te doen wat miljoen mannen kunnen: dichten (Móricz 1912: 212).[22]

Móricz concludeert echter dat ook deze schaarse uitzonderingen nooit in staat zullen zijn om te schrijven als een man:

> Maar er is één belangrijk element dat karakteristiek voor de mannelijke schrijver is, dat hij het leven vanuit een iets hoger gezichtspunt wil belichten, en dat hij van het begin tot het einde zekere perspectieven geeft en de mensen en dingen in evenredigheid met elkaar wil laten zien (Móricz 1912: 213).

Het is uiteraard juist, meent Móricz, dat de vrouw schrijft zoals dat een vrouw betaamt, anders wordt de schrijfster die naar de lauwerkrans van de mannelijke schrijver hunkert een angstaanjagend monster: ‘Een vrouwelijke Hercules zou niet slechter kunnen zijn dan een vrouwelijke kunstenaar die blaakt van de enorme mannelijke kwaliteiten’. Ongeveer dezelfde mening wordt vertegenwoordigd door Aladár Schöpflin (1912), een andere leidende criticus van de *Nyugat*, die met een soortgelijke retoriek ook twee van elkaar scherp afwijkende groepen creëert in zijn recensie over Kaffka's roman *Színek és évek*: mannelijke literatuur (positief) versus vrouwelijke (negatief), en Kaffka werd ergens tussen beide geplaatst als een heel losse band (positief vanuit het vrouwelijke gezichtspunt maar negatief vanuit het mannelijke).

De ambivalentie van Kaffka's acceptatie vertoont enerzijds het feit dat zij in de verste verte niet door elke criticus lovend beoordeeld werd (bijvoorbeeld Radnóti 1934), er zijn zelfs kritieken die daarbij een uiterst misogyne en paternalistische toon aanslaan (bijvoorbeeld Füst 1956)[23],

anderzijds haar secundaire plaats in (alle) literatuurgeschiedenissen en het literatuuronderwijs in tegenstelling tot haar mannelijke schrijverscollega's uit dezelfde *Nyugat*-generatie die primair (en uiteraard veel uitvoeriger) beschreven worden. In het letterkundestudieboek voor middelbaar onderwijs (Szegedi-Maszák 1985: 212) is maar één passage met minuscuul schrift gewijd aan Kaffka en daarmee wordt alles gezegd over de vrouwelijke stem in de Hongaarse literatuur van de tijd in kwestie, die overigens als één van de belangrijkste periodes beschouwd wordt in de Hongaarse literatuurgeschiedschrijving.[24]

De Nederlandse situatie verschilt niet van de Hongaarse in dit opzicht. Anbeek (1990: 96-97) wijdt maar één kleine passage aan Carry van Bruggen, terwijl Nijhoff een heel hoofdstuk krijgt. Knuvelder (1953) bespreekt Van Bruggen binnen het hoofdstuk 'Derde generatie 1905-1916' dat hij in drie delen verdeelt: 'Voorbereiding, kenmerken', 'Hoofdpersonen' (hier volgen negen auteurs in 155 bladzijden) en het laatste 'Andere auteurs' (hier bespreekt hij dus alle andere auteurs in 29 bladzijden waar ook Van Bruggen een bescheiden plaats krijgt).

Er schuilt een impliciet maar sterk waardeoordeel in de opbouw van dit soort werken. Het construeren van 'hoofdpersonen' construeert tegelijk 'nevenfiguren' welke binaire oppositie het systeem van de nationale canon verstevigt, conserveert en op den duur laat werken. Zoals ook Maaike Meijer vaststelt:

> Het literaire veld produceert op die manier steeds mannelijke gecanoniseerde 'groten', mannelijke 'leiders' en vrouwelijke 'volgers', machtige mannelijke critici en 'verdienstelijke' vrouwelijke auteurs die - de geschiedenis toont het ondubbelzinnig aan - vroeg of laat beoordeeld worden als tweederangs tenzij ze de positie weten te bereiken van uitzondering die de regel bevestigt (Meijer 1997: 201).

Meijer is in dit opzicht ietsje optimistischer dan ik. Mijns inziens geldt het 'centrum-periferie-model' niet alleen voor de binariteit 'hoge cultuur versus populaire cultuur' (waar het centrum in de denkschema's bij de hoge cultuur hoort) maar ook voor het centrum zelf dat volgens de werking van de logocentrische denkwijze steeds opnieuw weer in tweeën splitst: het centrum creëert ook zijn eigen 'Ander', zijn eigen periferie. Een niemandsland waar uitzonderingen als Carry van Bruggen en Margit

Kaffka thuishoren. Een symbolische ruimte waarvan het bestaan de identiteit en legitimatie geeft aan beide aangrenzende terreinen waarin de twee tegenover elkaar gestelde groepen zijn geplaatst.

In mijn betoog wilde ik geen pleidooi voeren voor de voortreffelijkheid en canonieke status van afzonderlijke vrouwelijke auteurs.[25] Ik heb mijn eigen waardeoordeel opzij gelegd omdat ik hier niet naar de literaire waarde van afzonderlijke werken heb gezocht (dan had ik de werken zelf moeten analyseren) maar omdat ik een mechanisme wilde laten zien. In de analyse hierboven konden we zien dat die weinige vrouwelijke auteurs die boven andere schrijvende vrouwen zijn verheven om de één of andere reden, uiterst geschikt zijn om de symbolische functie van de 'Ander' in het grotendeels mannelijke discours van de literaire canon te bekleden. De 'beste vrouwelijke auteurs' bevinden zich steeds in een grenssituatie tussen hoge en populaire literatuur in welke oppositie de eerste als mannelijk, de tweede als vrouwelijk wordt opgevat. Dit systeem van de canonvorming past heel goed in onze cultuur, het alle representaties omvattende semiotisch systeem, waar de vrouw als categorie 'niet-A' haar positieve tegenpool, de man, categorie 'A' dient te verklaren.

Bibliografie

Anbeek, Ton - Schenkeveld-Van der Dussen (1993): ‘Canonvorming’. In: Schenkeveld-van der Dussen, M.A. (red.): *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Groningen, 872-877.
Asselbergs, W.J.M.A. (1951): ‘De “damesroman”’. In: F. Baur (red.): *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden: Het tijdperk der vernieuwing van de Noordnederlandse letterkunde*. 's Hertogenbosch, 205-219.

Bachrach A. e.a. (red.) (1980): *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*. Bussum.
Borgos, Anna (2007): *Portrék a Másikról. Alkotónők és alkotótársak a múlt századelőn*. Budapest.
Boven, Erica van (1992): *Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek. 1898-1930*. Amsterdam.
Braak, Menno ter (1950): **'**De bewuste vrouw en haar roman. Carry van Bruggen: *Eva*'. In: *Verzameld Werk I-VII.*, deel I., Amsterdam, 1950, 292-298.
Braak, Menno ter (1950): **'**De bewuste vrouw en haar roman. Carry van Bruggen: *Eva*'. In: *De Vrije Bladen*, 1928/1. 24-31.
Fábri, Anna (1996): *'A szép tiltott táj felé'. A magyar írónők története két századforduló között (1795-1905)*. Budapest.
Füst, Milán (1956): 'Emlékezés Kaffka Margitra'. (1928) In: *Emlékezések és tanulmányok*. Budapest, 13-17.
Gera, Judit (2007): 'Vrouwelijk volwassen worden in Nederland en Hongarije. Een vergelijkende studie van Carry van Bruggen en Margit Kaffka'. In: Czarnecka, B - Kalla, B.- Sneller, A (reds): *Volwassen worden als cultureel feit en literair motief*. Wroclaw, 165-176
Ignotus (1913): 'Olvasás közben. Nők és jogok'. In: *Világ*, 15 juni 1913, 1-4.
Knuvelder, G.P.M. (1953): *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. Deel 4. Den Bosch.
Meijer, Maaike (1997): 'Inleiding'. In: *Nederlandse Letterkunde*, 1997/3 (themanummer: Vrouwen en de canon), 199-207.
Móricz, Zsimond (1912): 'Kaffka Margit'. In: *Nyugat*, 1912/3 (1 febr), 212-217.
Németh, György (2007): 'Modern nő az ókorban. Szapphó: egy költőnő három arca'. In: *Rubicon*, 2007/8, 78-80.
Németh, László (1970): **'**Kaffka Margit'. In: *Két nemzedék. Tanulmányok. (Németh László munkái)*. Budapest, 121-123; (eerst verschenen in 1933).
Radnóti, Miklós (1934): *Kaffka művészi fejlődése*. Szeged.
Romein-Verschoor, Annie H.M. (1936): *Vrouwenspiegel. Een literairsociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster*. Amsterdam.
Schöpflin, Aladár (1912): **'**Kaffka Margit'. In: *Nyugat*, 1912/24 (16 dec), 937-944.

Séllei, Nóra (2002): *Tükröm, tükröm ... Írónők önéletrajzai a 20. század elejéről*. Debrecen. (Orbis Litterarum 9.)
Sicking, J.M.J. (1993): 'Januari 1928: Menno ter Braak bespreekt *Eva* van Carry van Bruggen. Ideeënromans'. In: Schenkeveld-van der Dussen, M.A. (red.): *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Groningen, 636-641.
Szegedy-Maszák, Mihály e.a. (1985): *Irodalom III*. Budapest, Tankönyvkiadó.
Szegedy-Maszák, Mihály (1998): *Irodalmi kánonok*. Debrecen.

Eindnoten:

1 Németh (2007) sluit zijn essay over Sappho met deze woorden. Hij is leidend hoogleraar aan de vakgroep Klassieke Oudheden van de ELTE (Boedapest) en van de Universiteit van Debrecen (in Hongarije). Alle oorpspronkelijk Hongaarse citaten in mijn bijdrage zijn mijn eigen vertalingen.
2 'Onze enige klassieke romancière' staat in de flaptekst van een uitgave van *Vier jaargetijden*, een verhaalcyclus van Van Bruggen (Bruggen, Carry van 1980: *Vier jaargetijden* Amsterdam.).
3 *Nyugat* betekent in het Hongaars 'West' en wijst op de concrete en symbolische ruimte waar de leden zich met hun nieuwe artistieke streven aan gebonden voelden.
4 Ook Judit Gera (2007) liet onlangs een vergelijkende studie verschijnen, waarin zij naar aanleiding van thematische overeenkomsten een parallel trekt tussen bepaalde prozawerken van de twee vrouwelijke auteurs, Kaffka en Van Bruggen. Hier kan men ook over Kaffka en haar werk in het Nederlands verder lezen.
5 'Wanneer de ouderen [critici] over het realisme spreken, dan doelen ze steeds op de hele realistische prozatraditie, die proza van mannelijke en vrouwelijke auteurs bevat. De jongeren daarentegen hebben de neiging om hun bezwaren tegen het realisme speciaal op de "vrouwenroman" te richten. Die neiging wordt vanaf 1920 steeds sterker en vertoont een piek tegen 1930. [...] Kennelijk gaat in de ogen van de jonge critici het oude proza steeds meer samenvallen met de "vrouwenroman"' (Boven 1992: 73).
6 Deze mening wordt ook door Annie Romein-Verschoor en W.J.M.A. Asselbergs behartigd ofschoon ze de invloed van mannelijke literaire bewegingen (in Nederland was het de Tachtigers) even belangrijk (of zelfs belangrijker) achten: Asselbergs (1951: 205) schrijft: 'De openstelling van het middelbaar en voorbereidend hoger onderwijs voor meisjes, de hier achter stuwende vrouwenbeweging en de doorwerking van de maatschappelijke, culturele en aesthetische denkbeelden der Tachtigers kunnen verklaren, dat na 1898 een groep begaafde vrouwen voor de dag kwam met romans, waarin het stijl-experiment niet veel betekent, doch onderwerp en sfeerschepping, bij alle verschil van aanleg der schrijfsters, overeenkomst in oorspronkelijkheid vertonen.' Asselbergs leunde waarschijnlijk gedeeltelijk op de vaststellingen van Romein-Verschoor (1936: 35): 'de twee grote impulsen, die tegen het eind van de 19^{e} eeuw hier een eigenlijke vrouwen-roman hebben doen ontstaan, nl. die welke uitgingen van de beweging van '80 en van de vrouwenemancipatie'. In haar boek behandelt zij de impuls van de Tachtigers steeds vóór die van de vrouwenemancipatie.
7 Romein-Verschoor als critica geldt hier ook als 'uitzondering'.
8 'De zogenaamde damesroman mag verwantschap houden met de boeken van Louis Couperus, Johan de Meester, Herman Robbers, Arthur van Schendel, Aart van der Leeuw, dus juist met de boeken der echte [sic!] vertellers en verhaalbouwers: hij onderscheidt zich hiervan door een vrouwelijke nuance in de zielkunde, door een matiging der melancholie en door een versluiering van de sfeer', aldus de definitie van Asselbergs (1951: 205).
9 Geciteerd door J.M.J. Sicking (1993: 636).

10 In de *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur* staat te lezen: ‘Te midden van de vele romanschrijfsters in de eerste decennia van de 20ste eeuw, neemt Carry van Bruggen een bijzondere plaats in’ (Bachrach 1980: 89). Zie ook Asselbergs (1951: 205-206).
11 In: *De Vrije Bladen*, 5 (Ter Braak 1928: 24-31)
12 Cursivering van mij.
13 Het idee dat vrouwen ‘bewust’ moesten worden stamt uit het geschrift van één der eerste feministische theoretici John Stuart Mill (*The subjection of Women*, 1869). Het is echter uiterst problematisch te eisen dat vrouwen ‘bewust’ handelen in een samenleving die dit soort handeling van de vrouw meedogenloos bestraft, als de vrouw überhaupt in staat is gesteld om zo te doen.
14 Het idee dat vrouwelijkheid eigenlijk ‘negatieve mannelijkheid’ was werd door de Freudiaanse psychoanalyse in het discours van de moderniteit ingeburgerd.
15 Ter Braak meent hier heel concreet de drie boven genoemde werken van Smeding, Ammers-Küller en Naeff, maar eigenlijk alle ‘vrouwenromans’ omdat hij *Eva*, de roman van Van Bruggen, als enige uitzondering vermeldt. Hier werkt het begrip ‘uitzondering’ weer stiekem als betekenisconstruerend en -deconstruerend tegelijk.
16 Over de vrouwelijke rolveranderingen in de Hongaarse cultuur der tijd zie Anna Borgos (2007: 23-34).
17 Fábri laat in haar boek zo'n 20 vrouwelijke auteurs van toen zien, die volgens haar begaafd en op een bepaalde manier origineel waren in hun tijd. Deze schrijfsters waren ook bekend bij het lezerspubliek. Er waren echter ook in Hongarije meer dan honderd vrouwen die hun geschriften (voornamelijk literatuur) in verschillende tijdschriften publiceerden.
18 Onder meer redactrice van de krant van de vrouwenbeweging *A Nő* (‘De Vrouw’).
19 Kaffka werd door de zusters van Barmhartigheid opgevoed en in 1898-1899 moest ze als onderwijzeres werken in het klooster van de zusters van Barmhartigheid in Miskolc.
20 In 1898 heeft Rudolf Ágai, lid van het Kisfaludy Gezelschap, de motie ingediend om te bespreken of een schrijster het lidmaatschap moge verwerven, maar de voorzittende, Pál Gyulai, heeft het openbare debat in dit onderwerp gedecideerd afgewezen (Fábri 1996: 166).
21 Dit laatste is natuurlijk tevens een algemeen kenmerk van de literatuurgeschiedschrijving van de naorloogse tijd die de *Nyugat*-generatie waardeerde, maar bij Kaffka kreeg dit aspect grotere nadruk. Dit is heel karakterestiek voor de benadering van het oeuvre van vrouwelijke auteurs.
22 Cursivering van mij.
23 Séllei (2002: 257-271) geeft een korte analyse van de belangrijkste kritieken op Kaffka's werk op grond van de gendertheorie.
24 Het is de bekende Hongaarse criticus Mihály Szegedi-Maszák (1998: 7) degene die een heel boek schreef over het canon-vraagstuk en ons attent maakt op het volgende: ‘De kwestie van bestaansrecht of ongeldigheid van de canon is vooral belangrijk ten aanzien van het onderwijs. Deze discussie is onscheidbaar van de kennisoverdracht op gebied van letteren en zelfs kunsten.’
25 Meijer (1997: 200) is sceptisch omtrent de effectiviteit van zulke pleidooien en doet het voorstel om naar stelselmatigheden te zoeken: ‘Zelfs als men erin zou slagen de veronachtzaamde vrouwelijke auteur weer voor enige tijd te doen opnemen in een literatuurgeschiedenis of bloemlezing, dan zou het mechanisme dat vrouwelijke auteurs in de canon stelselmatig beperkt er toch steeds weer voor zorgen dat ze na tien jaar wederom vergeten was, waarna de “inhaalmanoeuvre” opnieuw kon beginnen - *ad infinitum*. Daarom is het veel zinvoller om te onderzoeken welke de *mechanismen* zijn, die maken dat men vrouwen in de kritiek, in literatuurgeschiedenissen en bloemlezingen over het hoofd ziet, verkleint, misinterpreteert of anderszins een secundaire plaats toewijst.’

Krisztina Noémi Törő

‘Mijn vaderland voor een jaar’
Etniciteit en etnische conflicten in Afrika-teksten van een Vlaamse en een Hongaarse auteur

In dit artikel wordt onderzocht hoe in autobiografische en non-fictionele Afrika-teksten van twee hedendaagse Europese auteurs etniciteit en etnische conflicten worden gerepresenteerd. Conflicten in (hedendaags) Afrika hebben vaak etnische en etniregionale karaktertrekken. Dit soort conflicten zijn in Oost- en Midden-Europa ook niet onbekend. Gezien het feit dat etniciteit bij beide auteurs gethematiseerd wordt, kan men zeggen dat dit verschijnsel niet alleen in de actualiteit van het wereldnieuws belangrijk is maar ook in algemenere, ‘niet-momentgebonden’ contexten.

Lieve Joris en Júlia Lángh komen beiden uit Europa. Desalniettemin bestaat er een interessant verschil in de achtergrond van de auteurs. Daarom rijst de vraag of dit verschil eventueel ook hun houding tegenover, en hierdoor ook de representatie van, etniciteit en etnische conflicten bepaalt.

De achtergrond van de auteurs

De Vlaamse journaliste Lieve Joris (1953) woont nu in Amsterdam. Zij is geboren en opgegroeid in het katholieke Vlaanderen. Heel even heeft zij psychologie gestudeerd in België, daarna verhuisde zij naar de Verenigde Staten, waar zij onder andere in een woongemeenschap woonde. Na een tijd keerde zij terug naar Europa. Ze ging echter niet terug naar België, maar vestigde zich in Nederland. Hier studeerde zij journalistiek en in de

jaren tachtig begon zij aan haar reizen in het Midden-Oosten en in Afrika.[1] Zij groeide dus op en studeerde in het imperiale continent van eertijds - haar plaats in postkoloniaal-theoretische termen uitgedrukt is dus het centrum.

Haar stellingnames i.v.m. democratische waarden, de mensenrechten, de individuele vrijheid en de verantwoordelijkheid die in haar boeken aanwezig is, tonen Joris heel duidelijk als vertegenwoordigster van het wereldbeschouwelijke liberalisme.

Júlia Lángh (1942) groeide op in Hongarije. Na haar universitaire studies werkte zij als docente op een middelbare school. In de jaren zeventig emigreerde zij naar Parijs, later verhuisde zij naar Duitsland waar zij voor Radio Vrij Europa werkte. Via haar persoonlijke contacten en door haar werk bij Vrij Europa is zij sterk verbonden aan de (voormalige) liberale oppositie in Hongarije[2]. De cultureel-politieke situatie van Lángh is een typische entre-deuxsituatie. Dit begrip van de Franse psychologie beschrijft een 'unieke identiteitspositie die heel erg gebonden is aan de problematiek van de interculturaliteit' (Horváth 2003). De waarden en tradities van een periferie (Midden- en Oost-Europa) maken namelijk deel uit van de identiteit van de Hongaarse auteur. Hiernaast echter maken de waarden en tradities van het centrum (Euro-Atlantisch gedachtegoed) een vast deel uit van haar identiteit - zo vast dat zij er door haar werk bij de radio ook voor heeft gevochten.[3]

De auteurs in Afrika

Zoals er in hun culturele achtergronden zowel overeenkomsten als verschillen zijn, zo is er overeenkomst in de achterliggende en een verschil in hun directe beweegredenen om naar Afrika te reizen.

De eerste reis van Joris werd geïnspireerd door haar heeroom die tussen 1923 en 1970 actief was als missionaris in (Belgisch-)Congo. Zij wilde in eerste instantie het land leren kennen waar haar heeroom zo van hield: 'Ik ben heeroom achternagereisd' (Joris 2006: 14). In die zin is haar reis ook een soort onderzoek naar de familiegeschiedenis, wat haar reis deels een zoektocht naar de eigen identiteit maakt. Hiernaast wilde ze het Zaïrese leven leren kennen, vooral het leven van Zaïrese intellectuelen en kunstenaars:

> [... het] komen en gaan van jonge zangers, schrijvers, schilders. Ze praten over tentoonstellingen, optredens, lezingen in Kinshasa. [...] ineens zie ik al die Zaïrezen waar ik naar op zoek was [...] (Joris 2006: 119).

In haar boek *Terug naar Congo* uit 1987 (22ste druk in 2006) vertelt ze over haar reis in 1985. Haar tweede boek, *Dans van de luipaard* (Joris 2001) gaat over haar reis naar Congo in 1996. Zoals ze schrijft, is haar terugkeer gedeeltelijk te danken aan een soort heimwee naar dit land: 'Sinds elf jaar geleden wist ik dat ik terug zou gaan. Het was niet afgelopen tussen mij en Congo' (Joris 2001: 11). Congo is dus niet alleen een interessante reisbestemming voor haar, zij heeft er ook een emotionele band mee. Het land is een deel van haar geworden: 'dit ken ik, dit is me vertrouwd' (Joris 2001: 14). Uiteraard speelt de journalistieke interesse er ook een rol in dat zij terugkeert: er is immers machtswisseling en burgeroorlog in het land.

Júlia Lángh verkeerde na de afschaffing van het Hongaarstalige programma van RVE in 1993 in een crisis. Zij had niets om handen in München en voelde zich niet goed onder de 'Beierse burgers met hun bierbuiken, jaarlijks hernieuwde stralende BMW's, [in] de zielloze straten' (Lángh 1996: 7), in het letterlijk en figuurlijk koude München.[4] Een vacature in Niger als juf van een vierjarig blank meisje kwam haar goed uit. 'Ik zal thuis zijn in Afrika, omdat het er warm zal zijn, omdat het moeilijk zal zijn, omdat ik een absoluut ander leven zal mogen leven, en dat leven zal ook het mijne zijn' (Lángh 1996: 7). Zoals in het geval van Joris speelt het bouwen, verfrissen van de eigen persoonlijkheid bij Lángh ook een rol.

In het dorpje Illéla blijkt dat er helemaal geen school of crèche is, dus wordt zij de juf niet alleen van het Franse meisje, maar ook van een Togolees meisje dat er nog woont en van veel Haussa-kinderen in het dorp. Lángh verblijft er bijna een jaar.

Haar tweede reis in 2001 voert haar naar Tsjaad, waar zij een cursus radiojournalistiek geeft aan lichamelijk gehandicapte jongvolwassenen. Dit verblijf duurt twee maanden en resulteert in het boek *Vissza Afrikába* (*Terug naar Afrika*) (Lángh 2002).

Terwijl Joris in haar beide boeken de hele tijd reist (wat terug te vinden is in de structuur van een één hoofdstuk-één plaats - indeling), blijft Lángh de hele tijd op één plaats. Hierdoor worden beide boeken van Joris

caleidoscopisch, zoals Luc Renders het noemt (Renders 2002: 326), terwijl Lángh zich steeds op een (plaatselijke) gemeenschap concentreert.

Ambiguïteit

Naast de bovengenoemde verschillen in de omstandigheden van de auteurs, en naast de gemeenschappelijke drang om aan de eigen identiteit te werken is er nog een aanmerkelijke overeenkomst tussen de boeken van de beide auteurs. Alle vier de boeken - en zeker de respectieve oudste werken - zijn, zij het in verschillende mate, gekarakteriseerd door een eigenaardige ambiguïteit. Hoewel dit niet het onderwerp van dit artikel is, kan deze ambiguïteit niet buiten beschouwing gelaten worden. Deze ambiguïteit wordt hier door twee voorbeelden belicht.

Het blijkt duidelijk dat beide auteurs antikolonialistisch van opvatting zijn, zij het feitelijke, historische kolonisatie of koloniserend denken. Joris brengt twee weken door met oud-kolonialen op een schip. Zij wijst hun koloniserende discours, hun denken in stereotypen af, en voelt zich misplaatst in hun gezelschap (Joris 2006: 17). De feitelijke kolonisatie wordt door haar echter niet ter sprake gebracht. Lángh daarentegen veroordeelt de kolonisatie expliciet en vermeldt haar ‘geboren, [...] daverende antikolonialisme’ (Lángh 1996: 20). Zij wijst alles wat deel kan uitmaken van een koloniserend discours af: clichés, generalisaties, eurocentrisch denken.

Des te interessanter is het wanneer in de teksten van Joris en Lángh motieven of tekstuele strategieën aanwezig zijn die wel als koloniserend opgevat kunnen worden. Om dit te illustreren worden hier twee voorbeelden gegeven.

De eerste ontmoeting met het vreemde is altijd veelzeggend. Wat gebeurt er wanneer de blanke voor het eerst alleen is onder de inheemsen?

Wanneer Joris naar het broussedorpje Yangapompe gaat waar haar heeroom zo veel heeft gewerkt, wordt zij in verwarring gebracht door de inwoners van het dorp. Zij verwachten namelijk van haar dat zij het werk van haar heeroom overneemt en het dorpje weer tot bloei brengt. Alle aandacht gaat naar haar richting en opeens stelt zij de vraag: ‘Hoe kan ik naar hen kijken als ik zelf almaar bekeken wordt?’ (Joris 2006: 84). Het observeren is een koloniale daad bij uitstek:

> One of the most powerful strategies of imperial dominance is that of [...] observation, because it implies a viewer with an elevated vantage point, it suggests the power to process and understand that which is seen and it objectifies [...] the subject (Key Concepts 1998: 226).

Joris is dus niet in staat om te communiceren, alleen te observeren waardoor zij de mensen in het dorp als onderworpen subject behandelt het is een andere kwestie dat de inwoners van het dorp haar zelf observeren en hiermee wordt de observatie van haar kant min of meer onmogelijk gemaakt (The Village Observes Back).

Lángh kiest voor een andere strategie. Wanneer zij in haar dorpje aankomt, begint zij meteen de dorpelingen in hun eigen taal te begroeten, en zij is constant aan het glimlachen. Zij is zich er heel erg bewust van dat zij nu degene is die bekeken wordt:

> Het is duidelijk dat ik een gebeurtenis ben in het dorp, een nieuwe blanke vrouw zou de juf zijn, is helemaal gek, groet iedereen met een brede glimlach op haar gezicht [...] maar meer dan dit spreekt zij niet in het Haussa, loopt heen en weer in het dorp en doet gezellig (Lángh 1996: 75).

Lángh, beseffend dat zij hier eigenlijk de vreemde is, probeert op haar manier contacten te leggen, waarmee zij de koloniserende observatie (van haar kant) vermijdt.

Hieruit blijkt dus dat de strategieën van de twee auteurs wat de eerste ontmoetingen betreft, duidelijk verschillen.

In een ander voorbeeld wordt duidelijk dat het beschrijven van landschappen soms bij beide auteurs onderhevig is aan koloniserende tendenties. Bij Joris wordt het landschap bijvoorbeeld gepresenteerd als iets dreigends, onbekends, en bijna dierlijks: ‘De hele nacht blijft de brousse kloppen, onrustig, dreigend’ (Joris 2006: 68). Later blijkt dat het dreigement en haar angst eigenlijk dezelfde zijn als haar angst uit haar kindertijd in het donker (Joris 2006: 137). In de koloniale literatuur zelf functioneren de als dreigend beschreven landschappen vaak als legitimatie van de (beschavings)kolonisatie.

Bij Lángh wordt het Afrikaanse landschap soms als iets verhevens, iets metafysisch beschreven - iets waarnaar zij heel erg verlangt na het materiële, lege Europa.

Het demoniseren van het landschap aan de ene kant en het idealiseren ervan aan de andere kant zijn typische koloniserende strategieën: de projectie van de eigen ik, de eigen angsten en verlangens.

Hieruit blijkt dat de teksten van Lieve Joris en Júlia Lángh niet helemaal vrij zijn van tekstuele strategieën, motieven, enz. die eigen zijn aan een koloniserende gedachtegang. Hierdoor komt een spanning tot stand omdat het uit de (vertellers)teksten aan de ene kant, en uit de 'biografieën' van de auteurs aan de andere kant duidelijk blijkt dat de intentie van de auteurs anders is. Deze spanning in de representatie is meer karakteristiek voor de boeken (vooral het *Terug naar Congo*) van Lieve Joris dan voor de Hongaarse auteur.

Ook op narratologisch niveau is dit verschil in de mate van de koloniserende tendentie tussen de beide auteurs aanwezig. In alle vier de boeken (zoals in non-fictionele boeken vaak gebeurt) hebben we met een homoen daarbinnen een autodiëgetische verteller te maken. De autodiëgetische verteller is volgens de terminologie van Genette de sterkste graad van de homodiëgetische verteller. Zo een narrator is niet alleen aanwezig in het verhaal, maar hij is degene die ook in het centrum ervan staat (Genette 1983: 245). Hierdoor is het filter van de verteller sterk aanwezig.

Naast de vertellerstekst worden er in *Terug naar Congo* en in *Dans van de luipaard* de directe rede-dialoog, indirecte rede en vrije indirecte rede als narratologische middelen gebruikt. In de boeken van Lángh, opvallend genoeg, worden er alleen de indirecte rede en vrije indirecte rede gebruikt naast de vertellerstekst. Volgens Maaike Meijer heeft de erlebte Rede (die eigenlijk hetzelfde is als de vrije indirecte rede) 'geen vaste betekenis. Per tekst moet worden beslist welk doel deze vertelwijze dient.' (Meijer 1996: 168) Het veelvoudige gebruik van de vrije indirecte rede resulteert in de boeken van Joris en Lángh in een verminderde afstand tussen verteller en personen, ruimtes, gebeurtenissen. Degene die vertelt, staat nogal dicht bij degene die focaliseert. Het ontnemen van de focalisatie aan een personage, het incompetent maken van een personage is altijd een koloniale daad. Bij Joris en Lángh wordt het recht en de mogelijkheid van de focalisatie aan de personages niet ontnomen. Integendeel, de vertellers kijken met de personages mee. De daad van het meefocaliseren komt bij Lángh, die geen echte dialogen gebruikt, wat vaker voor dan bij Joris.

De sterkere ambiguïteit bij Joris en de wat mindere afstand daarentegen tussen Europeaan (verteller) en Afrikaan (personages) bij Lángh ge-

tuigen van een sterker begrip van de zaken, van een wat sterker acceptatievermogen bij Lángh dan bij Joris.

In het licht hiervan wordt in de volgende paragraaf onderzocht of dit verschil in verband met de representatie van etniciteit en etnische conflicten ook bestaat. In nauwe samenhang ermee worden ook hun strategieën onderzocht in verband met etnische conflicten, en hun houding tegenover de natiestaat.

Etniciteit

De koloniserende tendentie en de kolonisatie zelf staan altijd in verband met onder meer het definiëren van de eigen ik (door middel van het construeren van de 'ander'). Dit is ook het geval in verband met etniciteit. De literatuur over etniciteit en etnoregionaliteit is buitengewoon rijk, en is steeds aan het groeien - de nieuwe indeling van de wereld, het ontstaan van nieuwe staten, de multiculturaliteit in zogenaamde natiestaten maken het noodzakelijk om het thema uit politologische, antropologische, historische enz. gezichtspunten verder te onderzoeken. Omdat hierdoor ook de definities van etniciteit en van etnische groepen heel verschillend en heel talrijk zijn, wordt hier een vrij eenvoudige definitie van etniciteit geciteerd uit een samenvattend werk: een etnische groep is 'a group or category of persons who have a common ancestral origin and the same cultural traits, who have a sense of peoplehood and a group belonging [...]' (Key Concepts 1998: 82).[5] Het mag in verband hiermee nooit uit het oog verloren worden dat etniciteit altijd dynamisch en relationeel is en vaak aan een geografisch gebied gebonden wordt (etnoregionaliteit). Hier moet ook nog bijgevoegd worden dat 'ethnic self-affirmation or the ignoring or minimalization of ethnic identity is always related to the deffense of social or economic interests' (Roosens 1989: 13). En hoewel het niet altijd wordt verwoord tijdens etnische conflicten zelf zijn vaak de achterliggende redenen van etnische conflicten economisch (zoals de Tutsi-Hutu tegenstelling of de voorbeelden van Jan Abbink).

Multi-etniciteit in Afrika

Congo, Niger en Tsjaad zijn alle drie multi-etnische natiestaten. Met deze schijnbaar controversiële uitdrukking worden staten bedoeld die meerdere,

goed zichtbare etnische groepen bevatten (dus bijvoorbeeld *niet* de Duitse of Roemeense etniciteit in het geval van Hongarije), en waarvan een deel van de inwoners (de politieke en de culturele elite bijvoorbeeld) en het buitenland het door de grenzen bepaalde gebied niet als een verzameling van verschillende groepen maar als eenheid beschouwen. Deze definitie kan waarschijnlijk voor de meeste (misschien wel alle) landen in Afrika van toepassing zijn: veel grenzen zijn door Europese imperiale mogendheden getrokken, ongeacht of er eventueel etnische groepen, voormalige staten of routes van nomaden in tweeën werden gesneden, of met elkaar vijandige etnische groepen in een koloniale eenheid werden gedwongen. Met de onafhankelijkheid is een heel interessante situatie tot stand gekomen in veel landen in Afrika. De grenzen, die getrokken werden door de kolonisator, zijn in de meeste gevallen onaangetast gebleven. Onder het koloniale regime is dus een soort natievorming begonnen. Dit betekent nog niet dat etniciteit en etnoregionaliteit geen rol meer speelden direct na de onafhankelijkheid. Een goed voorbeeld hiervoor is wat een geïnterviewde Congolees over de verkiezingen in 1960 zegt: 'Wij hebben allemaal voor de PSA gestemd, want dat was de partij van bij ons' (Verlinden 2008: 132). Dit verschijnsel is typerend ook in die zin dat deze staten op weg zijn naar een moderne staat in de Euro-Atlantische zin: er zijn verkiezingen aan de ene kant, en de staatsburger kiest aan de andere kant niet op basis van programma's of wereldbeschouwelijke voorkeuren, maar op een heel traditionele en emotionele basis.

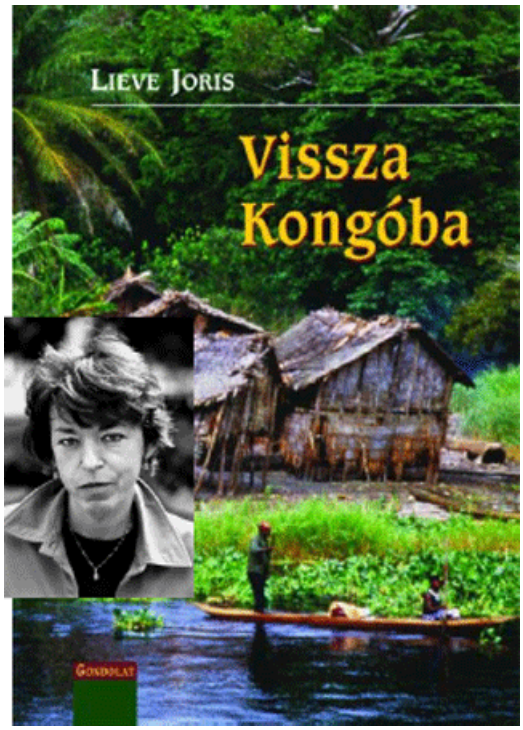
Zoals gezegd zijn Congo, Niger en Tsjaad allemaal multi-etnische staten. De vraag is of dat kleine maar aanwijsbare verschil in de attitude van de twee auteurs dat hierboven wordt uiteengezet ook te zien is in de representatie van etniciteit, etnische conflicten, en in hun verhouding tot de natiestaat. Deze vraag is des te interessanter omdat het begrip en het bestaan van de natiestaat niet (meer) zo vanzelfsprekend is als men zou kunnen denken. Verschillende deskundigen vinden dat de natiestaat op zich niet per se een oplossing is voor etnische conflicten. Zo biedt Clifford Geertz in zijn *Primordial Loyalties and Standing Entitities* [!] een heel andere begrippensysteem in verband met etnische en (in zijn tekst apart genomen) religieuze conflicten in landen onder andere van Afrika (Geertz 1994). Jan Abbink vindt de afscheiding van bepaalde conflictueuze regio's in Afrika politiek, economisch en humanitair aanvaardbaar, zelfs raadzaam (Abbink 1997). De Hongaarse filosoof István Bibó (1911-1979) zet in verschillende boeken over Midden- en Oost-Europa uiteen dat de Wilsoniaanse idee van zelfbeschikking in dit deel

van Europa niet in zijn geheel van toepassing kan zijn. Hij noemt er drie oorzaken van. Ten eerste 'werkten' de verschillende etnische groepen hier niet vanaf de middeleeuwen aan het vormen van een natiestaat zoals dat in het geval van West-Europa gebeurde. Ten tweede maakten de verschillende etnische groepen hier altijd deel uit van een groot, nietnationaal rijk waarin de burgerij en vooral het 'volk' heel laat (in de 19de eeuw) de weg van de emancipatie begonnen te bewandelen. Ten derde zijn de Midden- en Oost-Europese etnische groepen nogal verspreid aanwezig geweest op dit gebied. Bibó suggereert dat culturele en/of territoriale autonomie een gelukkige oplossing zou kunnen zijn in plaats van nationale eenheidstaten (Bibó 1986-1990).

In Congo

Etniciteit wordt in *Terug naar Congo* aan het begin niet gethematiseerd. Inheemse personen worden *Zaïrezen*, het land *Zaïre* genoemd. Later in het boek wordt de natie eerst gethematiseerd door de figuur van Mobutu. Hij verschijnt op het scherm van de televisie als de vader van de natie. De stem van de verteller is nogal ironisch. Hiernaast wordt ook een kritisch fragment geciteerd van V.S. Naipaul in verband met de Zaïrese leider. Deze ironie en kritiek hebben echter geen betrekking op de natie zelf maar op Mobutu en op de manier waarop hij de eenheid wil scheppen en het land wil regeren: formeel modern maar eigenlijk terugvallend op de oude paternalistische stamtradities (Joris 2006: 101). Hierdoor wordt etniciteit impliciet als iets verouderds en negatiefs gemarkeerd.

De bootreis op de rivier Congo brengt een grote verandering in haar zicht op verschijnselen in verband met etniciteit. De conflicten die op en rond de boot Colonel Ebeya tot stand komen, worden door de deelnemers zonder uitzondering als etnisch conflict geïnterpreteerd. De deelnemers worden door de andere personages, de passagiers, altijd in stamverband vermeld en worden met behulp van stereotypen gekarakteriseerd: 'Jullie komen allemaal uit Bumba, zeker van de Budja-stam, dat zijn allemaal dieven', citeert Joris een passagier die een gesprek begint met twee dieven op de boot (Joris 2006: 169). Door de veelvoudige 'othering' op de boot stelt Joris in de vertellerstekst vast: 'Op dit dek zie ik het besef van *nationaliteit* als een dun laagje vernis afschilderen' (Joris 2006: 169).



De Hongaarse vertaling van Terug naar Congo, uit november 2009. Vertaling Krisztina Törő.

Het denken in stereotypen, het fysieke geweld en de manier waarop mensen uit andere stammen worden behandeld, genereren negatieve gevoelens in haar:

> Ik moet iets geschreeuwd hebben, want naast me kijkt een jongen me vragend aan. 'Vous trouvez ça méchant?' Ja, natuurlijk, zeg ik, in de hoop een medestander gevonden te hebben. (Joris 2006: 165).

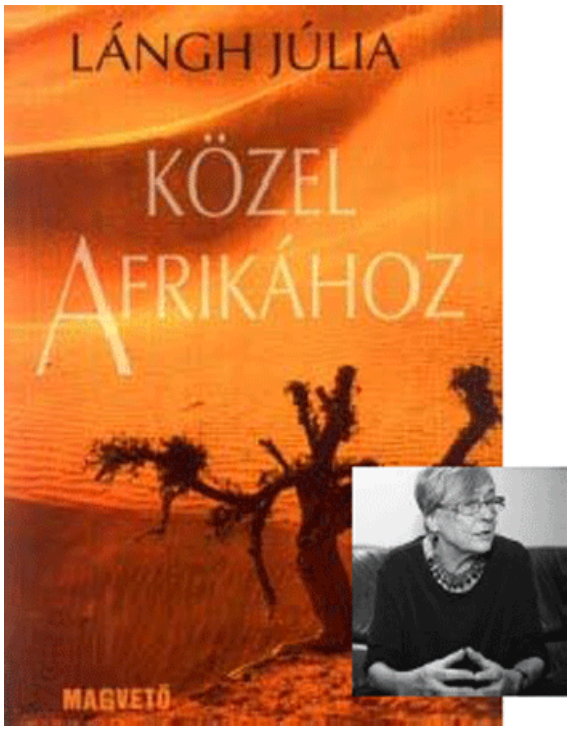
Hoewel zij de bovengenoemde verschijnselen als onmenselijk, achterhaald en schadelijk afwijst, komt er met de tijd een soort rationaliseringsproces bij haar op gang. Weer in de vertellerstekst staat: 'Niemand lijkt mijn gevoelens te delen en eigenaardig genoeg merk ik dat ik na een tijd de logica van de passagiers begin te begrijpen: dit is een gevecht in de open natuur...' (Joris 2006: 169). De laatste verandering in de attitude van Joris is wanneer zij een visser uit een stam die op de boot voor primitief werd uitgemaakt en waarvan de leden als dieren werden behandeld, in vrije indirecte rede citeert:

> Hun zonen studeren tegenwoordig op de universiteit. En noemden de Belgen hen niet al *Lokele, mundele* [blanke lokele] omdat zij beschaafder waren dan andere stammen? Ik moet heimelijk lachen: de passagiers van de Ebeya moesten het eens horen (Joris 2006: 196).

Hierna besteedt Joris geen aandacht meer aan verschijnselen die in verband staan met etniciteit.

In *Terug naar Congo* speelt zich een proces af waarin Joris het natiebegrip en de nationale eenheidstaat vanzelfsprekend acht, wijst stereotypering en andere vormen van *othering* af, daarna ziet ze de mogelijkheid in dat er een ander soort logica dan de hare geldig kan zijn. Het proces eindigt in reflectie (in de vorm van humor) die alles, haar eigen visie dus ook, relativeert. De vanzelfsprekendheid van de natiestaat blijft maar dan 'met een voetnoot'. Het tweede Congo-boek van Joris, *Dans van de luipaard* is *het* boek der etnische conflicten. Hoewel de oorlog van 1996 deels een gevolg was van de machtswisseling, speelt dit een aanzienlijk kleinere rol in het boek dan de etnische conflicten.

Verrassend in dit boek is dat stereotypische beelden, meningen over andere etnische groepen of de leden daarvan niet alleen in de directe rede of in de indirecte rede, maar soms ook in de vrije indirecte voorkomen, wat in het eerste boek van Joris over het algemeen niet gebeurt.



Júlia Lángh

Zelfs in de vertellerstekst komen beschrijvingen voor waarin stereotypen worden gebruikt: ‘Hij behoort tot de Ngbaka, een nogal krijgslustig volk’ (Joris 2001: 97), of over de bevolking in Boende: ‘[ze zijn] overwegend Bondo. Hun lichte zeden verbazen Auguy’ (Joris 2001: 115). Alsof de verteller in enige mate geassimileerd is tot de ‘personages’, of alsof de verteller niet meer de tijd en energie heeft om de wereld volgens haar eigen regels te zien en te laten zien. Deze verwarring wordt ook in de vertellerstekst verwoord. Wat dit betreft is *Dans van de luipaard* het beschrijven van het in de war raken over de eigen mening en waardeoordeel. Met deze verwarring bereikt Joris (contradictioneel genoeg) een hogere graad van het begrijpen: ‘Iedereen heeft hier verdomme gelijk. En niemand’ (Joris 2001: 257). Wat betreft het stereotypisch denken en het gevolg ervan, de etnische conflicten, is zij het met niemand eens, vooral niet met zichzelf (Joris 2001: 257). Het zekere en veilige waardesysteem waarin stereotypisch denken, koloniserende strategieën steeds meer taboes aan het worden zijn, en waarin in politiek opzicht de natiestaat nog steeds *de* staatsvorm is, blijkt in deze context sterk aangetast te zijn. Maar dit leidt er niet toe dat Joris haar waarden opgeeft of partij kiest. Het leidt tot een dieper inzicht, en daardoor een genuanceerde weergave van de zaken.

Hoewel fictionele werken in veel opzichten een ander karakter dragen dan non-fictionele werken, moet hier *Het uur van de rebellen* (2006) vermeld worden. De eerste roman van Joris is zonder twijfel het resultaat van dit diepere inzicht en het betere begrijpen. In *Het uur van de rebellen* wordt een jonge man van de Banyamulenge-stam door stereotypisch en generaliserend denken van andere Congolezen en Rwandezen vijand gemaakt. Ten gevolge hiervan begint hij zich ook vijandelijk te gedragen. Zijn verandering van een onschuldige, vreedzame herdersjongen tot wraakzuchtige soldaat wordt niet zonder enig medegevoel beschreven. In deze roman zet Joris het mechanisme van het tot stand komen van etnische conflicten uiteen. Met de vaak voorkomende personale vertelswijze kan ze bereiken dat de radicalisering van het hoofdpersonage niet per se verwerpelijk is voor de lezer. Van de oplossingen van deze conflicten is zij echter niet meer zeker: de individuele verandering/ ontwikkeling van haar hoofdfiguur is niet genoeg om een echte natie tot stand te brengen.

‘Mijn vaderland voor één jaar’

In het eerste boek van Júlia Lángh, *Dichtbij Afrika*, wordt etniciteit al aan het begin gethematiseerd in de vertellerstekst: ‘De Toearegopstand laat van zich horen’ en (neutraal) ‘Dit is een moslimland’ (Lángh 1996: 17). Ook de personages besteden aandacht aan etnische verschillen: ‘Die Haussa, moppert Rosa [een Togolese] [...], ze zijn zo barbaars. In Togo zou ik zoiets absoluut nooit kunnen zien!’ (Lángh 1996: 33). In deze twee zinnen over een etnisch getinte tegenstelling vloeit de indirecte zin (voor en na *moppert*) mooi in vrije indirecte rede over in de tweede zin.

Het is ook logisch dat etniciteit en etnische tegenstellingen zo gauw in haar boek verschijnen: Niger was toen een land waar (in mindere mate dan in Congo) een etnisch getint gewapend conflict woedde. De microgemeenschap zelf waarin Lángh woont en werkt is ook multi-etnisch en multinationaal: er wonen Haussa, Peul (Nigerezen dus, maar die worden nooit zo genoemd), Togolezen, Fransen en een Hongaarse. Lángh, evenzo als Joris, wijst het denken in stereotypen af:

> Ik hoorde al in Niamey dat de Haussa eerder onvriendelijk, of tenminste heel gesloten waren, maar ik wilde het niet geloven, of beter gezegd: deze veralgemening, als alle veralgemeningen het doen, maakte me boos (Lángh 1996: 49).

Haar attitude wordt door deze emotionele reactie bepaald. Dit sluit nog niet uit dat in sommige gevallen ook zij bepaalde generalisaties gebruikt. Over een Peulman wordt in de vertellerstekst gezegd:

> Aan zijn wiegende stappen, aan zijn zacht slingerende armen zie je meteen dat hij een Peul is. Als je een Toeareg ziet lopen voel je hun verleden in de woestijn ook meteen aan (Lángh 1996: 254).

Zij gaat ook verder in haar generalisaties: ‘[...] de zaak is eigenlijk heel eenvoudig. Volgens mij [...] bestaan er twee soorten mensen: de ene is open en nieuwsgierig, de andere is gesloten en haatdragend’, staat er in de vertellerstekst (Lángh, 1996: 150). Met deze psychologiserende benadering staat ze niet alleen. Een van de inheemse kennissen van haar is het met haar eens. Met deze categorisering treedt Lángh uit het discours van etniciteit en tegelijkertijd wijst zij een heel belangrijke factor aan: de psychologische.

Wat de natiestaat betreft, daar wordt niet veel aandacht aan besteed door Lángh. Op een punt wordt de geschiedenis van het onafhankelijke Niger verteld. In dit kader wordt de gewelddadige methode van de natievorming van Seyné Kountché uiteengezet[6]. Aan het einde van deze uiteenzetting voegt de verteller op een nogal laconieke toon toe dat de natievorming niet echt gelukt is - wat ook in de tekst van Joris gebeurt in verband met Mobutu en zijn natievormende bezigheden. Anders wordt het thema van de natiestaat eigenlijk in Lánghs beide boeken naar de marge geschoven; zij ziet de sleutel van welzijn en geluk in de samenwerking van individuele mensen.

Deze attitude, en de bovengeciteerde mening over de twee soorten mensen kan nogal sentimenteel en eventueel onverantwoord klinken. Ze zijn echter gelegitimeerd door meerdere feiten. Ten eerste wordt in beide van haar boeken een historische achtergrond geschetst van Niger, respectievelijk Tsjaad. Ten tweede wordt de rol van het huidige Westen door Lángh niet uitsluitend positief beschouwd. Integendeel, zowel op institutioneel als op individueel niveau krijgt de rol van het Westen in het huidige Afrika kritiek (wat bij Joris bijna helemaal ontbreekt). Ten derde zijn haar eigen bestaan en functioneren in de twee landen ervoor een bewijs dat het, op individueel niveau tenminste, met openheid en (zelf)-reflectie mogelijk is om problemen op te lossen. Ten vierde wordt haar mening gelegitimeerd door het feit dat zij daadwerkelijk deelneemt aan een poging om een etnisch conflict op te lossen. Wanneer namelijk Lángh te weten komt dat de Toeareg waarschijnlijk weer een aanslag willen plegen tegen de Peul, en dat de Peul daarom gewapend willen terugslaan, typt zij (omdat haar Peul-kennissen niet kunnen schrijven) meteen een collectief geformuleerde brief aan de minister-president (Lángh 1996: 259). Hierdoor probeert zij niet alleen het actuele probleem op te lossen, maar biedt ook een andere strategie aan voor conflictenbehandeling.

Conclusie

Als conclusie kan getrokken worden dat beide auteurs, tegen hun eigen intentie en waarden in, soms in stereotypen denken in verband met etniciteit en etnische conflicten. Verrassend genoeg leidt dit, zij het in verschillende mate, tot een dieper inzicht en meer empathie met degenen die in de conflicten geraakt zijn.

Narratologisch wordt dit mogelijk gemaakt door de autodiëgetische vertellers, waardoor alles heel nadrukkelijk door een persoonlijk filter wordt gepresenteerd. Opvallend genoeg betekent dit filter in geen van beide gevallen dat de andere personages zien en zeggen wat de verteller wil zien en horen. Juist het tegenovergestelde is waar. Hoewel volgens Maaike Meijer het veelvuldige gebruik van de directe rede in Madelen Székely-Lulofs *Rubber* voor een 'democratische' vertelwijze zorgt, waarmee wordt gesuggereerd dat op die manier alle meningen hun recht krijgen (Meijer 1996: 135-136), is bij Joris en Lángh het gebruik van de indirecte rede en vooral de vrije indirecte rede, waarmee ook andere opinies dan hun eigen mening teruggegeven kunnen worden.

Bij Lieve Joris is er een soort verandering in haar attitude te merken. Terwijl zij het bestaan van de natiestaat nooit in twijfel trekt en etnische banden als minder belangrijk beschouwt, wordt zij steeds empathischer en zelfreflexiever in verband met deze problematiek.

Voor Júlia Lángh is etniciteit niet alleen een politieke, systeemgebonden en theoretische vraag, maar ook een psychologische, eigenlijk heel persoonlijke vraag. In haar representatie van etnische groepen en etnische conflicten is dit duidelijk zichtbaar. Haar eigen attitude ondersteunt dit in haar beide boeken.

De vraag of het verschil tussen de twee auteurs op culturele of op persoonlijke basis ligt, is natuurlijk niet te beantwoorden. Het is echter duidelijk dat Lángh in Afrika weer in een tussenpositie terechtkomt (zoals haar oorspronkelijke positionering was vanwege haar Oost- en Midden-Europese *en* West-Europese achtergrond). Joris, die eerst alleen een nieuwsgierige buitenstaander was, maakt een proces door dat resulteert in een positie die sterk op de entre-deuxpositie lijkt.

Bibliografie

Primaire literatuur

Joris, Lieve (2006): *Terug naar Congo*. Amsterdam.
Joris, Lieve (2001): *Dans van de luipaard*. Amsterdam.
Joris, Lieve (2006): *Het uur van de rebellen*. Amsterdam - Antwerpen.
Lángh, Júlia (1996): *Közel Afrikához*. Budapest.
Lángh, Júlia (2002): *Vissza Afrikába*. Budapest.

Secundaire literatuur

Abbink, Jan (1997): *Staatsomvorming in Afrika*. Europe's Forum on International Cooperation. Bereikbaar van:
http://www.eurofic.org/s97_abbink.htm?&username=guest@eurofic.org&password=9999&groups=EUROFIC&workgroup
[Laatst geraadpleegd op 29 augustus 2008].
Aschroft, Bill - Griffiths, Garreth - Tiffin, Helen (red.) (1998): *Key concepts in Post-Colonial Studies*. London - New York.
Bibó, István (1986-1990): 'A kelet-európai kisállamok nyomorúsága'. In: *Válogatott tanulmányok I*. red. T. Huszár. Budapest, 202-252.

Bibó, István (1986-1990): ‘A nemzetközi államközösség bénultsága és annak orvosságai’. In: *Válogatott tanulmányok IV.* red. T. Huszár. Budapest, 967-1189.
Clifford, Geertz (1994): *Primordial loyalties and standing entitites [!] anthropological reflections on the politics of identity delivered at Collegium Budapest Budapest, 13 December 1993*. Budapest.
Genette, Gerard (1983): *Narrative Discourse. An Essay in Method*, trans. J.E. Lewin.
Horváth, Miléna (2003?): *A frankofón irodalom centrum és periféria között:a ‘köztiség’ megjelenési formái Assia Djebar müveiben.* Bereikbaar van: http://www.btk.pte.hu/tanszekek/irodalom/kutatasok/periferia/hm.htm [Laatst gezien: 30 augustus 2008]
Meijer, Maaike (1996): *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam.
Renders, Luc (2002): ‘Nikkerke en ikkerke. Nederlandstalig proza over Kongo’. In: *Europa buitengaats. Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen*. Deel I. red. Th. D'Haen. Amsterdam, 302-329
Roosens, E.E. (1989): *Creating Ethnicity. The Process of Ethnogenesis*. Newbury Park - London - New Delhi.
Verlinden, Peter (2008): *Achterblijven in Congo. Een drama voor de Congolezen?* Leuven.

Eindnoten:

1 Joris was ook aanwezig tijdens de Hongaarse Omwenteling in 1989. Toen, en een paar maanden later, tijdens de eerste vrije verkiezingen, kwam zij vooral in contact met de liberale elite en leden van de liberale partij.
2 Lángh vertaalde onder meer literatuur en documentaire literatuur in verband met Afrika: *Les soleils de indépendances* van Ahmadou Kourouma, en de *Une saison de machettes* van Jean Hatzfeld. Naast haar twee Afrika-reisverhalen schreeS zij een derde, autobiografische non-fiction over haar kinderjaren: *Egy budai úrilány*.
3 Volgens de postkoloniale theorie is het imperium het centrum en de kolonies de periferie. Hoewel het communistische Midden- en Oost-Europa niet als kolonie beschouwd kan worden, was Midden- en Oost-Europa in een periferiale situatie: er waren twee officiële centra (de Sovjet-Unie en de Verenigde Staten, die de wereld lieten draaien), en er bestond ook een centrum van de verlangens (dat werd in veel landen van de precommunistische periode geërfd): het Westen, lees West-Europa (Parijs, Londen, Berlijn, Brussel) en de Verenigde Staten. In veel opzichten was de situatie in Midden- en Oost-Europa vergelijkbaar met die in de kolonies: politieke en economische onderdrukking en een soort uitbuiting, beperkingen in individuele en collectieve vrijheid, afhankelijkheid van een ander land, opgedrongen staatsvorm en politieke inrichting, een soort othering (in de zin van distantiëring van een bepaalde sociale klasse), beschavingsideeën. In andere opzichten waren er significante verschillen: de mate van de onderdrukking en uitbuiting, opgedrongen taal in plaats van de moedertalen, sterk racisme, geen individuele en collectieve vrijheid, etc. in de kolonies.

Het is dus verstandig het communistische Midden- en Oost-Europa als semiperiferie te beschouwen en de verschillende koloniale gebieden als absolute periferie. Het is ook duidelijk dat deze machtsindeling steeds aanwezig is in Europa en in de wereld.

4 De citaten uit het werk van Lángh zijn door mij vertaald.

5 Deze definitie van W.W. Isajaw gaat door met het beschrijven van minderheid- of immigrantenetnicitiet.

6 Seyni Kountché: generaal, Nigerese leider tussen 1974-1987.

Jaap Grave

De januskop van de schoonheid: Het Engeltje van Wessel te Gussinklo

Rousseau en Joyce

In zijn *Bekentenissen* (1770) schrijft Jean-Jacques Rousseau onder meer over zijn verblijf in Venetië, waar hij als schuchtere en larmoyante jongeman enkele onvergetelijke ervaringen met vrouwen heeft. Eerst is hij geraakt door lieflijke vrouwenstemmen in een kerk. Daarna volgt de ontmoeting met een buitengewoon knappe vrouw. Als hij voor een diner op een schip wordt uitgenodigd, komt er een 'betoverend mooie jonge vrouw' aan boord die zich in zijn armen werpt. Rousseau is op slag verliefd op haar. Ze is in alle opzichten schoon: haar 'tongval', de 'grote oosters-zwarte ogen', haar 'mooie huid', kortom: ze is 'een volmaakt voortbrengsel van natuur en liefde'. Ze maken een afspraak en de volgende dag mag hij haar thuis bezoeken. Hij kan zijn emoties nauwelijks in bedwang houden en barst zelfs in snikken uit. Maar hij vertrouwt haar niet. Zijn wantrouwen is gebaseerd op de inschatting dat hij zelf veel minder aantrekkelijk is dan de vrouw. Hij beseft bovendien dat wie buitengewoon knap is, zelden zelf het initiatief neemt maar zich laat verleiden. Vandaar dat hij vermoedt dat zij een courtisane is en misschien wel syfilis heeft. Maar zijn begeerte is zo groot dat hij zijn wantrouwen gemakkelijk opzij zet. Als hij vervolgens 'op het punt stond in onmacht te vallen op een boezem die voor de eerste keer de mond en de handen van een man leek te dulden', ziet hij 'dat ze een borst zonder tepel had.'

Plotseling verandert de ‘innemendste vrouw’ die hij zich kan voorstellen, in ‘een soort monster [...], het uitschot van natuur, mensen en liefde’ (Rousseau 1997: 350-353).

In James Joyces *Ulysses* (1922), in ‘Episode 13 (Nausicaä - de rotsen)’, wordt dit patroon, uitgebreid met toespelingen op de macht van de sirenen, in de beschrijving van de zeventien jaar oude Gerty McDowell gevarieerd. Ze zit met twee vriendinnen op een rots aan het strand, de zon gaat onder. Ze is, aldus de verteller, buitengewoon knap, het ‘fraaiste voorbeeld van een Ierse schoonheid dat men zich dromen kon.’ Haar figuur is ‘bevallig’, ‘op het fragiele af’, en de ‘ivoren blankheid van haar wasbleke teint gaf haar iets bijna onwerelds, al vormde haar rozenknopmondje, Grieks volmaakt, een ware boog van Cupido. Haar handen met de spitse vingers waren van fijn geaderd albast [...]’. Verder bezat ze ‘een aangeboren verfijning, een languissante, majesteitelijke *grandeur*, die onmiskenbaar tot uiting kwam in haar tere handen en hoogronde wreef.’ Ook heeft ze ‘mooie ogen’, ‘donkere expressieve wenkbrauwen’ en is haar keel een ‘kunstenaarsdroom’. Maar haar ‘grootste sieraad was haar schat aan schitterend haar. Het was donkerbruin en had een natuurlijke golf’ (Joyce 2004: 369f).

Niet ver van haar zit een in het zwart geklede man met wie ze oogcontact heeft. Gerty laat zich bekijken door deze vreemdeling die op haar favoriete acteur Martin Harvey lijkt. Ze zet haar hoed af, strijkt met haar hand door haar haren en is zich bewust van zijn reactie, ‘die snelle flits van bewondering in zijn blik die al haar zenuwen deed tintelen.’ Dan volgt een epifanie:

> Heel even keek ze naar hem, haar blik kruiste die van hem en ineens doorstraalde een licht haar. Zijn gezicht gloeide van hartstocht, een grafstille hartstocht die haar tot de zijne maakte. [...] ze wist dat hij tot de dood toe getrouw zou zijn, onverzettelijk, een degelijk man [...]. Zijn handen en zijn gezicht trilden en een huivering overviel haar (Joyce 2004: 386f).

Tegelijkertijd wordt er een vuurwerk ontstoken dat ze als aanleiding neemt nog verder achterover te leunen om nog meer van haar lichaam te laten zien. De houding van haar lichaam verwijst samen met deze epifanie naar een topos uit de Europese cultuur: naar Bernini's Heilige Theresia van Avila:

> Gaarne had ze hem met verstikte stem toegeroepen, haar slanke sneeuwwitte armen naar hem uitgestrekt, om hem te laten komen, om te voelen hoe hij zijn lippen op haar blanke voorhoofd drukte, de liefdeskreet van een jong meisje, een gesmoord kreetje dat haar ontsnapte, de kreet die door de eeuwen heen op is geklonken (Joyce 2004: 388).

Daarna is het vuurwerk afgelopen en de versmelting tussen Gerty en de man - het blijkt Leopold Bloom te zijn - is ten einde. Hij heeft tijdens het kijken gemasturbeerd en krijgt heel even wroeging dat hij van die 'zuivere onbezoedelde ziel' gebruik heeft gemaakt. Pas nu krijgt de lezer inzicht in de gedachten van Bloom, die ervan overtuigd is dat zij weet wat hij heeft gedaan. Als Gerty opstaat, glimlacht ze naar hem, 'een lieve glimlach vol vergiffenis, een glimlach op het randje van huilen'. Vervolgens ziet Bloom dat ze mank loopt: 'Miskende schoonheid', denkt hij. 'Maar goed dat ik 't niet wist toen ze daar zo te kijk zat. Toch een heet teefje. Mij zou het niks kunnen schelen. Voor de sensatie zoals met een non of een negerin of eentje met een bril. [...] 'k Heb er nu in elk geval van geprofiteerd' (Joyce 2004: 389).

Esthetisch en lichamelijk genot

De wijze waarop Rousseau en Joyce de perfecte vrouwelijke schoonheid beschrijven, is gebaseerd op idealistische voorstellingen en is in dat opzicht traditioneel. In de confrontatie tussen de mannelijke personages en deze schoonheden zijn verschillende fases te herkennen die in elkaar overlopen: allereerst blijkt dat schoonheid begeerte wekt en dat heeft niet alleen met esthetisch, maar ook met lichamelijk genot te maken. Vervolgens ontstaat het verlangen met de ander te versmelten. In bovenstaande fragmenten is er bovendien een duidelijke samenhang tussen kennis en erotiek die onder meer ter sprake komt in Plato's *Symposium.* De discussie daarin gaat onder meer over de rol van Eros, die niet de liefde voor het schone lichaam maar liefde voor het schone zelf belichaamt. Bovenaan de 'liefdesladder' wacht wijsheid die alleen kan worden verkregen door je niet meer direct aan zinnelijke indrukken over te geven.

Rousseaus verlangen om met de ander te versmelten wordt onmiddellijk gevolgd door een plotselinge, oncontroleerbare behoefte om te vluchten. Het toonbeeld van schoonheid verandert in zijn ogen van het ene

moment op het andere in een monster. Toch zijn de kenmerken van haar schoonheid niet verdwenen, maar verstoort de ontbrekende tepel de volmaaktheid. De natuur is voor hem een synoniem van die volmaaktheid, want zijn reactie op het zien van de ontbrekende tepel kan alleen worden verklaard door naar die natuur te verwijzen die vrouwenborsten in vrijwel alle gevallen van een tepel voorziet. Zijn waarneming, die op zijn kennis en normen gebaseerd is, doodt zijn lust. Al zijn voorheen beschreven verlangens verkeren in hun tegendeel.

Schoonheid en lelijkheid, of, om de tegenstelling scherper te stellen, een diepe schoonheidservaring en de walging voor het afschuwelijke liggen dicht bij elkaar. Rousseau voelt zich verraden door de confrontatie met de werkelijkheid en schaamt zich achteraf voor zijn gedrag. Dat deelt hij de lezer in zijn streven naar authenticiteit mee: 'Wie u ook bent', schrijft hij voorafgaand aan deze episode, 'u die een mens wilt leren kennen, durf de volgende twee of drie bladzijden te lezen en u zult J.-J. Rousseau geheel doorgronden' (Rousseau 1997: 352). Zijn gedrag tijdens de ontmoeting met de vrouw illustreert het doel van de *Bekentenissen* dat hij in de beroemde openingszinnen ervan als volgt heeft omschreven:

> Ik ga iets ondernemen dat nooit eerder is gedaan en dat, als het eenmaal is uitgevoerd, niet zal worden nagevolgd. Ik wil aan mijn medemensen een mens laten zien zoals hij werkelijk is en die mens, dat ben ik zelf (Rousseau 1997: 13).

Bloom kent geen schaamte en het genot dat hij ondervindt, is feitelijk surrogaatgenot: er is geen sprake van zinnelijke of geestelijke versmelting, verdieping van zijn kennis of herziening van zijn standpunt. Pas na zijn orgasme ziet hij dat Gerty niet volmaakt is. Meteen plaatst hij haar in een categorie afwijkingen. Voor de naïeve Gerty is de ontmoeting met Bloom een droom die werkelijkheid wordt en tijdens de epifanie beleeft ze een compleet en gelukkig tijd- en plaatsloos leven waar een eind aan komt.

De structuur van Gerty's epifanie, de voorgeschiedenis en het afscheid erna, heeft grote parallellen met die in Couperus' *Extaze*. Maar er is in de Nederlandse literatuur een ander werk dat nog beter aansluit bij deze citaten van Rousseau en Joyce. Het betreft Wessel te Gussinklo's novelle *Het engeltje* (1996). Volgens de meeste recensies in dag- en weekbladen is *Het engeltje* een verslag van een catharsis, een keuze voor het schrijverschap. Dat is ook juist maar de recensenten hebben alleen oog voor het resultaat, niet voor het proces dat eraan vooraf gaat en dat uit de twee polen

uit de esthetica, de schoonheid en het afschuwelijke, bestaat. Daarmee staat Te Gussinklo in een eeuwenoude, westerse traditie. Voor ik dat duidelijk zal maken zal ik eerst de schoonheid en het tegendeel ervan, het afschuwelijke, in een breder kader plaatsen. Daarbij maak ik gebruik van twee recente studies van Winfried Menninghaus.

Schoonheid en walging

Op de vraag wat schoonheid is, presenteert Winfried Menninghaus in *Das Versprechen der Schönheit* (2003) aan de hand van een analyse van de mythe rond Adonis uit Ovidius' *Metamorphosen*, sprookjes en - een nieuw element in het onderzoek naar de esthetica - evolutietheoretisch en empirisch-psychologisch onderzoek een aantal kenmerken van schoonheid. Adonis was volgens de mythe een uitgesproken schoonheid. Overigens had hij, net als Aphrodite en Narcissus, twee andere perfecte schoonheden, geen moeder want ‘aardse’ wezens zijn moeilijk te verenigen met schoonheid.

Menninghaus' eerste kenmerk luidt dat pure schoonheid een gebrek aan kenmerken heeft en Adonis op een abstracte manier schoon is. Ook de etymologie van zijn naam - Adon is geen eigennaam maar de aanspreekvorm ‘heer’ - verwijst naar het gebrek aan eigenschappen. Hij heeft geen individuele kenmerken zoals een uitgesproken karakter, taal of actieve handelingen. Deze ideale, schone jongelingen, betoogt Menninghaus verder, sterven vóór ze de stap naar het volwassen leven zetten. Ze zullen geen initiatie ondergaan en dat betekent ook dat zij geen seksuele of sociale rol zullen vervullen. Als zij dat wel zouden doen, zouden hun kenmerken in hun tegendeel verkeren: zij moeten sterk worden (nu zijn zij zwak), moeten heldendaden verrichten, vrouwen begeren en niet voor zichzelf leven maar sociale wezens worden.

Het tweede kenmerk dat Menninghaus noemt, is dat degene die uitgesproken schoon is door velen wordt begeerd. Volgens Menninghaus is het in de geschiedenis van de menselijke seksualiteit een mannelijk privilege om de partner op basis van esthetische criteria te kiezen. Doordat er veel rivalen zijn, ontstaan er veel conflicten. Verder wijst hij op de dubbele rol van schoonheid: hoewel uitgesproken knappe mensen het object van seksuele begeerte zijn, blokkeren ze de vervulling ervan. Schoonheid, luidt het volgende kenmerk, laat moeilijke dingen gemakkelijk lijken. Opnieuw volgen verklaringen en voorbeelden uit empirisch-psychologische

studies: wie knap is, krijgt bijvoorbeeld eerder hulp aangeboden en bovendien wordt algemeen verondersteld dat knappe mensen een hoge sociale status hebben. Als laatste noemt Menninghaus eigenschappen als hoogmoed en kilheid die schoonheden eigen is. Er is bij dit kenmerk sprake van een esthetisch-ethisch parallellisme: een aantrekkelijk uiterlijk wordt meestal verbonden met voorstellingen van sociale competentie, succes in het beroep en seksuele vrijheid. Voor uitgesproken schoonheden geldt dat echter niet. Zij hebben meestal, zoals uit sprookjes blijkt, een dominante, negatieve eigenschap, een 'ethisch defect': rijke, knappe prinsessen zijn bijvoorbeeld lui of wreed.

Het menselijk lichaam als hoogtepunt van schoonheid verbergt het lelijke en afschuwelijke en brengt het juist voort, betoogt Menninghaus in zijn studie *Ekel* (1999) waarin hij de mannelijke voorstelling beschrijft van de 'vetula', de afschuwelijke oude vrouw, zoals ze voorkomt in het werk van Kant, Nietzsche, Freud, Bataille en Kristeva. Hij noemt drie reacties die volgen op de confrontatie met het afschuwelijke ('Ekel'): allereerst een heftige afweer, vervolgens een afweer van een fysieke aanwezigheid of van een fenomeen dat ons raakt waarvan, ten slotte, tevens in verschillende gradaties een onderbewuste aantrekkingskracht tot openlijke fascinatie kan uitgaan (Menninghaus 1999: 13)[1]. Om te illustreren dat het schone principieel gevaar loopt in het afschuwelijke en weerzinwekkende om te slaan, neemt hij het menselijke lichaam dat van top tot teen onderworpen is aan een 'topo- en een chronografie' van het afschuwelijke. Kenmerken daarvan zijn rimpels, zichtbare of te grote lichaamsopeningen, lichaamssappen (snot, etter en bloed) die zichtbaar worden, en ouderdom. De gecanoniseerde beelden van Apollo en Aphrodite fungeren, aldus Menninghaus, qua vorm als 'afschuw-vermijdingslichamen' ('Ekelvermeidungskörper'). Voor datgene dat ze onzichtbaar maken, dat ze op obsessieve wijze naar het rijk van de esthetische onmogelijkheden verbannen, gebruiken auteurs vanaf de klassieke oudheid de topos van de weerzinwekkende oude vrouw die niet alleen over de eerder genoemde kenmerken beschikt maar ook seksueel actief is (Menninghaus 1999: 16).

Breuken en wanorde

In Wessel te Gussinklo's novelle vertelt een schrijver over zijn confrontatie in de jaren zeventig met de volmaakte schoonheid. Ingeleid

wordt het verhaal met de dwalingen van de jongere, romantische ik die in Amsterdam op zoek gaat naar '[d]rank, roes en sensatie'. De ik-figuur is een schrijver met een writer's block, de drank is voor hem een middel om aan de zinloosheid van zijn bestaan te ontsnappen. Amsterdam is in Te Gussinklo's novelle een heterotoop, een realistische en een utopische wereld: 'Net of er twee steden zijn: de stad van de kantoren en winkels en die nachtelijke stad van drama en roes, van ongeremdheid en hartstocht waar de beklemmende bovenbouw van fatsoen, plicht en alle daarbij horende voorzichtige beheersing niet geldt' (Te Gussinklo 1996: 32). In deze wereld gaat het er de ik-figuur om zijn behoefte aan 'het extreme, het bizarre, de excessen en de roes' openlijk uit te leven. Hij kiest bewust voor de zelfkant van de maatschappij. Volgens hem is die eerlijker dan de bovenwereld: dat was de 'echte wereld [...] zonder de hypocrisie en het onnozele zelfbedrog van de burgerij' (Te Gussinklo 1996: 33). Deze wereld vertegenwoordigt het Dionysische en vormt zowel een bevrijding als een bedreiging, is niet alleen een utopie, maar ook een dystopie. Zij bevrijdt hem enerzijds van de knellende burgerlijke banden maar ondergraaft anderzijds zijn streven naar orde en controle.

Maar tegelijkertijd is *Het engeltje* het verslag van een catharsis: de ik-nu kijkt terug op een centrale gebeurtenis uit de jaren zeventig waardoor zijn leven een wending heeft genomen. Hij overwint zijn writer's block en kiest definitief voor het schrijverschap. Vandaar dat er twee niveaus door elkaar lopen: de opvattingen van de ik-toen en die van de ik-nu die oordeelt over zijn tijd in de Amsterdamse onderwereld. Hij beseft nu dat hij niet meer dan een bezoeker van deze wereld was, een 'passant', en het verblijf er voor de meesten 'een tragedie' moet zijn: 'Omdat je een verliezer bent, omdat je een horige bent, aan een ik weet niet wat, verblijf je daar levenslang, zonder aan die wereld, die ook een getto is - behalve voor de echte aasgieren - te kunnen ontsnappen' (Te Gussinklo 1996: 36). In die wereld dreigt overal (levens)gevaar: de ik-figuur wordt achtereenvolgens met een mes bedreigd door een Fransman (die net als het personage Ko in Te Gussinklo's roman *De opdracht* als 'ondier' wordt gekarakteriseerd) en een Schot, een Duitser schiet zichzelf in de voet en hij wordt zonder reden door een groepje jongeren in elkaar geslagen. Ook het engeltje, de buitengewoon knappe vrouw die hij in de Amsterdamse onderwereld ontmoet, blijkt in deze reeks gevaarlijke ontmoetingen thuis te horen.

Schoonheid bestaat voor de 33-jarige ik-figuur in deze Amsterdamse onderwereld uit voorwerpen die niets te maken hebben met klassieke

kenmerken als maat en harmonie. In overeenstemming met zijn opvatting over het ware leven dat door breuken, wanorde en onmogelijk streven wordt gekenmerkt, is zijn voorkeur voor artistieke uitingen waarin juist de disharmonie van vormen wordt uitgedrukt én voor een historisch figuur: de 'verwrongen houding, de scheve parel, de David van Michelangelo die niet uit de rots wordt gehakt, Napoleon die toch naar Rusland gaat, Aeneas, Prometheus...' (Te Gussinklo 1996: 35). De 'verwrongen houding' en de 'scheve parel' verwijzen achtereenvolgens naar het maniërisme en naar de barok, afgeleid van het Portugese begrip 'barroco', een onregelmatig gegroeide parel. Volgens het *WNT* heeft het de volgende negatieve betekenissen: 'Onregelmatig, grillig; zonderling, grotesk, dwaas, bizar; gekunsteld of overladen'. Dit beeld gebruikt de ik-verteller om zijn voorkeur in het verleden voor het onregelmatige en niet-geordende uit te drukken. Vervolgens komt de David van Michelangelo ter sprake, een beeld dat de overgang van de renaissance naar de barok symboliseert. Dat hij 'niet uit de rots gehakt wordt' is een verwijzing naar een anekdote van Vasari, die schrijft dat een beeldhouwer uit een blok marmer een beeld had gehouwen. Dat was mislukt en sindsdien had niemand er meer naar omgekeken. Daaruit ontstond de David, een symbool van de zwakkere op de veel sterkere partij. 'En wat Michelangelo hier deed', schrijft Vasari, 'was beslist een wonder: een ware opwekking uit de dood' (Vasari 1996: 208). Prometheus en Aeneas zijn mythologische figuren: Aeneas is de stichter van het nieuwe Troje, hij bezoekt de onderwereld en wordt onsterfelijk. Prometheus stal het vuur voor de mensen en werd daar vreselijk voor gestraft. Terwijl Prometheus in de bovengenoemde reeks vooral in de romantische betekenis lijkt te worden genoemd, als rebel, legde hij ook de basis voor de menselijke cultuur door ervoor te zorgen dat mensen via bijvoorbeeld de tijd en de seizoenen ordening in hun leven konden aanbrengen. Hij gaf de mensen vorm, aldus Ovidius: hij 'schiep de mensen met de opdracht / de lucht te zien, de blik omhoog te richten, sterrenwaarts' (Ovidius 1994: 18). Napoleon waagde net als Prometheus het onmogelijke. Weliswaar bereikte hij Rusland met een gigantisch leger maar werd ten slotte toch tot een terugtocht gedwongen. Deze nederlaag was het begin van zijn ondergang.

Te Gussinklo's opsomming is verre van toevallig. Allereerst verwijzen de voorwerpen die hij noemt naar tijdperken met verschillende opvattingen over schoonheid: de klassieke oudheid, het maniërisme, de barok en de moderniteit vanaf Baudelaire. Het schone is niet volmaakt, luidt de opvatting van de ik-toen, maar wordt - en die paradigmawisseling

is ingeleid door Baudelaire - gekoppeld aan het mislukken (Napoleon), het onaffe en de ‘opwekking uit de dood’ (de David), die de jongere ik-figuur overigens ook ondergaat, en een voorwerp dat niet door maat en harmonie wordt gekenmerkt (de scheve parel). Opvallend is ook dat enkele van deze voorwerpen en gebeurtenissen ontstaan door het nemen van veel risico met de kans dat de onderneming mislukt. Te Gussinklo stuurt zijn verteller met grote stappen door de geschiedenis van de esthetica. Maar daar neemt hij geen genoegen mee.

Een engel in de onderwereld

De aantrekkingskracht van schoonheid, die vaak vrouwelijk gecodeerd is en door maat, harmonie en perfectie wordt gekenmerkt, blijkt voor hem in deze grillige en chaotische onderwereld toch sterker te zijn. Want de esthetische voorkeuren die ik zojuist opsomde, zet de ik-figuur meteen overboord als hij in een bar een vrouw of een meisje ziet. Hij schat haar twintig of vijfentwintig jaar oud, ze is ‘klein, tenger, met het schitterende glanzende gezicht van een engel’ (Te Gussinklo 1996: 37) en ze is buitengewoon knap.

De kenmerken van haar schoonheid die in *Het engeltje* worden genoemd, zijn allereerst het perfecte uiterlijk: haar huid is ‘glanzend, doorschijnend’, ze is een ‘beeldje, met kleine scherpe tandjes en zo'n beheerst glimlachje dat zowel uitdaging als spot uitdrukte - maar vooral zekerheid, absoluut zelfvertrouwen [...]’ (Te Gussinklo 1996: 37). Haar volmaaktheid verwijst, in overeenstemming met Menninghaus' betoog, naar een gebrek aan kenmerken: haar gezicht is glad en ‘zonder lijnen, zonder in de mimiek en de vorm een andere uitdrukking dan lichtheid, vrolijkheid [...], geen kenmerken van een bewustzijn, of van een bedoeling met zichzelf en de wereld [...]’ (Te Gussinklo 1996: 47). In haar schoonheid ziet hij tevens hoogmoed en kilheid, negatieve eigenschappen van uitgesproken schoonheden. Het gebrek aan kenmerken wordt, net als bij Adonis, ook duidelijk uit haar naam. In feite heeft zij geen naam want als hij die probeert te raden - ‘Mientje - Truusje - Mientje’ - blijkt ze inderdaad Mientje te heten, of juister: accepteert ze de naam die hij haar geeft. Verder wordt ze door velen begeerd en denkt hij geen enkele kans bij haar te maken omdat ze ‘totale opoffering en bewondering’ zou eisen (Te Gussinklo 1996: 39). Hij is daar huiverig voor omdat het tot machtsverlies zou leiden.

Het esthetische genot lijkt in zijn bewondering voor haar te overwegen: ze is het ‘soort vrouw dat onmiddellijk alle aandacht trekt omdat alleen al naar haar kijken geluk brengt - en je als vanzelf terug doet glimlachen omdat bij elk van háár glimlachjes iets in je opveert van hoop, van verrukking [...]. Want het is het schitterende, het schone dat verrukt, gewoon om zichzelf, en eigenlijk wensloos’ (Te Gussinklo 1996: 38). Hij spiegelt zich voor dat zijn verlangen naar haar meer is dan behoefte aan seks: hij wil met haar versmelten, deel uitmaken van die schoonheid: ‘een soort vollopen en meteen overlopen alsof ik in haar sprong - niet iets geslachtelijks: maar in dat beeld, dat visioen haast vlak voor me: van haar lichaam, van haarzelf - en de kloof, de afstand die lichamen moet scheiden, overbrugde’ (Te Gussinklo 1996: 52). Hij heeft de indruk dat er plotseling een ‘vonk’ tussen hen is overgesprongen waardoor alle moeilijkheden en onmogelijkheden zijn verdwenen. Deze epifanie heeft parallellen met die van Gerty McDowell want die ‘vonk’, die er een ‘ogenblik’ was geweest, opent de poort naar een utopische wereld waar tijd en ruimte zijn opgeheven en waarachter alles ‘moeiteloos’ is: ‘een ademloos verzinken in iets dat groter, veelomvattender was dan karakter, achtergrond - alleen nog beelden zonder historie, visioenen zonder raamwerk of omgeving’ (Te Gussinklo 1996: 67). Zijn verlangen is dubbelzinnig en verwijst enerzijds naar het verdwijnen in een andere wereld: de metaforen waarmee hij de versmelting beschrijft, verwijzen naar sensaties als vliegen en zweven. Anderzijds is zijn verlangen profaner: de watermetaforiek verwijst in de psychoanalyse naar het geslachtelijke. Net als Bloom en Rousseau begeert hij het lichaam van de knappe vrouw.

Obstakels

Een paar obstakels hinderen hem bij het bereiken van zijn doel: het engeltje zelf en haar moeder. Als de ik-figuur in de bar een biertje krijgt aangeboden van het engeltje en haar bedankt, valt hij na haar repliek bijna van zijn stoel, want het beeld, de onbenaderbare vrouw, stelt zich voor als hoer. De pop blijkt een levend wezen te zijn dat de traditionele mannelijke voorstellingen enerzijds bevestigt (de vrouw als Madonna én hoer) en ze anderzijds ondermijnt. Want door haar uitspraak ‘Alle vrouwen zijn hoeren’ (Te Gussinklo 1996: 44) neemt zij het initiatief en is hij met stomheid geslagen. Bovendien verdwijnt de vonk die, althans volgens hem, hen kort had verenigd. Daardoor valt hij terug in de realiteit

en blijkt de weg naar die utopische wereld geblokkeerd te zijn. Haar positieve kenmerken verkeren in hun tegendeel: nu neemt hij ‘meedogenloze kilheid’, ‘het lusteloze van die harde blauwe blik’, ‘spot’ en ‘grofheid’ waar (Te Gussinklo 1996: 54-64-65). De verklaring daarvoor ligt in het ‘ethisch defect’, zoals Menninghaus dat noemt. Te Gussinklo's ik-verteller beschouwt het uiterlijk van het engeltje als een ‘voorzetstuk’ waarachter zich geen karakter had ontwikkeld en ook niet had kunnen ontwikkelen: ‘Je lichaam, je uiterlijk heb je, je bént het niet; en in het gevecht met de beperkingen, de onmogelijkheden, het tekort - de dwarsige ziel die niet opgeeft -, ontstaat een karakter, iets persoonlijks [...]’. Voor een absolute schoonheid is een karakter eerder ‘hinderlijk en beperkend’ (Te Gussinklo 1996: 57).

Na die uitspraak valt hem een oude vrouw op die hem uitdaagt. Haar kenmerken zijn het tegendeel van die van Mientje: ze is oud, lelijk en vies, bovendien druk en onbeheerst. Ze heeft het op hem afgezien en heeft in het bijzonder aandacht voor zijn lichaamsbeharing, zijn sik, een symbool van zijn mannelijkheid en een attribuut van een satyr. Het lijkt erop dat zij hem herkent want satyrs behoren tot het gevolg van Dionysus. Hij vergelijkt haar met de Mainaden, de ‘dienaressen van Dionysos, roesachtige vieze vrouwtjes die voor iets anders te oud waren: vervuld van een wanhopig, bitter en vergeefs verlangen - maar vooral: uit op roes, op vernietiging’ (Te Gussinklo 1996: 49). De wijze waarop de ik-figuur de oude vrouw waarneemt, komt grotendeels overeen met de mannelijke voorstelling van de ‘vetula’ die Menninghaus noemt: hij concentreert zich op haar lichaamsopeningen (een ‘afschuwelijke, grijnzende mond’), haar lichaamssappen (de vochtige mond en de ‘natte kieroogjes’), haar rimpels en ontbrekende tanden. De oude vrouw blijkt Mientjes moeder te zijn. Nu hij moeder en dochter naast elkaar ziet staan, was het ‘of de vele scherven in een patroon sprongen [...]’ (Te Gussinklo 1996: 55). Hij beseft dat het beeld op een dag zal barsten en het menselijke lichaam, dat het hoogtepunt van schoonheid kan zijn, onvermijdelijk lelijk zal worden. Schoonheid is net als al het aardse vergankelijk, is het vanitasmotief dat op dat moment tot hem doordringt.

De begeerte die het engeltje bij hem heeft gewekt, is in eerste instantie alleen op de waarneming gericht. Maar uiteindelijk, als de vonk niet overslaat maar dooft, wil hij tenminste zijn opgewekte lust nog bevredigen. Doordat het engeltje hem uitnodigt met haar mee te gaan, weliswaar in begeleiding van haar moeder en hun chauffeur, lijken zijn kansen daarop ook groot te zijn. Maar hij belandt achter in hun auto, naast de

moeder. Daar wordt hij haar prooi. In deze scène haalt Te Gussinklo een belangrijk element uit de komedie binnen in zijn novelle: in de geschiedenis van de seksualiteit is de keuze van de partner volgens esthetische criteria een mannelijk privilege. In de komedie zijn het oude, wellustige vrouwen die de mannen kiezen. Mientjes moeder randt hem aan op de achterbank van de auto: ‘Dat wijfje, dat vieze, geile wezentje zou mij meeslepen naar haar hol om me daar te bespringen en met me te doen [...] als was ik een sekspop, niet meer dan een kunstpik [...]’ (Te Gussinklo 1996: 85). Hij weet te ontsnappen, krijgt een schop na, wordt uitgescholden en blijkt te zijn bestolen. Op de grens van de stad en het platteland, van de nacht en de dag, wordt zijn bril, het symbool van zijn intellect, hem nagegooid. Die ligt kapot op straat. Nu hij de onderwereld heeft verlaten is hij opvallend opgetogen. Hij voelt zich als herboren: ‘alsof dit een nieuwe start was, een pril begin van nieuwe wegen die zich openden [...], na al die jaren van stagnatie, van ongeluk en treurigheid - alsof de bodem van iets nu bereikt was [...]’ (Te Gussinklo 1996: 91). Hij weet nu wat hem te doen staat: schrijven, nooit meer drinken en nooit meer naar Amsterdam.

Besluit

De beschrijving van de absolute schoonheid verschilt vrijwel niet in de fragmenten uit de werken van Rousseau, Joyce en Te Gussinklo: ze zijn gebaseerd op ideale voorstellingen en verwijzen naar de perfectie. Doordat schoonheid begeerte wekt, speelt Eros een centrale rol. In Plato's *Symposium* is Eros de liefde voor het schone zelf en hij beschouwt het als een einddoel op zijn ‘liefdesladder’. Dat hoogste doel is de bestudering van die schoonheid op zich. Ook is duidelijk geworden dat de theorie van de walging en de schoonheid nauw met elkaar samenhangen: terwijl de schoonheid lokt en uitnodigt tot versmelting, tot de opheffing van grenzen, leidt de walging tot een plotselinge, oncontroleerbare impuls om afstand tot de ander te scheppen, tot een vluchtbeweging.

In de drie voorbeelden vindt er een kentering plaats. Bij een geringe afwijking van het volmaakte slaat die schoonheid in de waarneming van Rousseau onmiddellijk om in het weerzinwekkende. Voor hem vallen de natuur en de realiteit uiteen: na het waarnemen van de ontbrekende tepel van de courtisane toetst hij de perfecte natuur aan de realiteit en vlucht hij voor de onvolmaaktheid van die realiteit. Toch leidt deze gebeurtenis

voor Rousseau tot een verdieping van zijn zelfkennis. Hij neemt deze ontmoeting in zijn *Bekentenissen* op omdat hij zich achteraf schaamt voor zijn reactie en de natuur toch als perfectie is gaan beschouwen. De breuk met de illusie en het zien van de realiteit leidt alleen voor Bloom niet tot een verdieping van zijn kennis. Hij is primair gericht op zijn eigen bevrediging en ziet Gerty McDowells manke voet pas na zijn orgasme en plaatst haar in de categorie afwijkingen - een afdeling in zijn denkwereld waarover hij verder niet na hoeft te denken.

De ontbrekende tepel van Rousseaus courtisane en de manke voet van Gerty McDowell, twee afwijkingen die het beeld van de perfectie verstoren, komen in Te Gussinklo's novelle *Het engeltje* voor in de gestalte van de dochter en de moeder, het perfecte ‘patroon’ dat uiteindelijk in ‘scherven’ uiteen zal vallen. Voor Te Gussinklo's ik-figuur leidt de confrontatie met de absolute schoonheid en het weerzinwekkende tot inzicht: de illusie wordt doorbroken en de realiteit onder ogen gezien. Als enige maakt hij een grote stap op de ‘liefdesladder’ en bereikt kennis en inzicht. Hij beseft dat alleen door middel van sublimatie de eenheid van schoonheid en wijsheid kan worden bereikt. Hij kiest voor de isolatie, het kluizenaarschap, en zal zich aan de schoonheid wijden door te schrijven.

Bibliografie

Primaire literatuur

Te Gussinklo, Wessel (1996[2]): *Het engeltje*. Amsterdam.

Joyce, James (2004[6]): *Ulysses*. Vert. Paul Claes en Mon Nys. Amsterdam.

Ovidius (1994[3]): *Metamorphosen*. Vert. M. d'Hane-Scheltema. Amsterdam.

Rousseau, Jean-Jacques (1997[2]): *Bekentenissen*. Vert. en bez. Leo van Maris. Amsterdam.

Secundaire literatuur

Menninghaus, Winfried (1999): *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main.
Menninghaus, Winfried (2003): *Das Versprechen der Schönheit*. Frankfurt am Main.
Plato (2004[11]): 'Liefde', 'Onzekerheid','Rechtvaardigheid', 'Verstarring'. in: Gerard Koolschijn: *Plato, schrijver*.Amsterdam.
Reschke, Renate (2003): 'Schön/Schönheit'. In: Karlheinz Barck et al. (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 5. Stuttgart - Weimar, 390-436.
Vasari, Giorgio (1996[2]): *De levens van de kunstenaars II*. Henk van Veen (ed.). Vert. Anthonie Kee. Amsterdam.

Eindnoten:

1 In het origineel: 'Die begriffsdefinitorische Ausgangsbasis der folgenden Erkundigungen beschränkt sich dabei auf das allgemeine Vorverständnis von 'Ekel' mit seinen drei elementaren Merkmalen: die heftige Abwehr (1) einer physischen Präsenz bzw. eines uns nahe angehenden Phänomens (2), von dem in unterschiedlichen Graden zugleich eine unterbewußte Attraktion bis offene Faszination ausgehen kann (3) (Menninghaus 1999: 13f).

11 De citaten werden door IBK en HVU naar het Nederlands vertaald.

2 De blauwe revolutie moest worden ingeluid door de verlichting van de obelisk op de Place de la Concorde. Dit project werd echter pas in 1983 gerealiseerd (zie afbeelding 4).

Irena Barbara Kalla - Herbert Van Uffelen

Kun je verdrinken in herinnering aan blauw?
Enkele gedachten over blauw, Yves Klein en literatuur

Sommige mensen lijden aan roodblindheid en anderen aan groenblindheid, maar bijna niemand heeft een probleem met blauw. In tegenstelling tot groen en rood is blauw de kleur die door de meeste mensen wordt waargenomen. Blauw is vertrouwd. Blauw is de lievelingskleur van bijna 40% van de bevolking (Oswald 2002: 22).[1] Toch is blauw een heel bijzondere kleur. Bijna iedereen heeft een andere voorstelling van blauw. Dat blijkt niet alleen uit het feit dat blauwe lucht lang niet altijd zo blauw geschilderd wordt als we het verwachten en dat water in de kunst vaker grijs en zwart of groen is dan blauw. Bij navraag blijkt ook dat de ene bij blauw aan een blue jeans denkt en de andere aan de kleur van de Middellandse Zee. Sommige mensen verbinden met blauw misschien zelfs nog steeds het scherm van de computer waarop hun eerste boek ontstond. Duidelijk is in ieder geval dat we blauw meestal met heel concrete dingen associëren. Daarbij vergeten (of verdringen?) we dat blauw in de natuur nauwelijks voorkomt en dat er, vergeleken met het aantal rode, gele en witte bloemen, relatief weinig blauwe bloemen zijn.

Eigenlijk is blauw, dit blijkt onder andere uit de bloemblaadjes van Rilkes ‘Blaue Hortensie’ die ‘ein Blau / nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln’ (Rilke 1955: 519), een heel bijzondere, bijna raadselachtige kleur. Elke kleur, overdekt met luchtlagen, ziet er vanuit de verte blauw uit (vgl.: Heller 2005: 24). Als we naar het etherische blauw van het water of van de lucht kijken, merken we bovendien hoe blauw alles

kan bepalen zonder echt aanwezig te zijn. Paradoxe gevoelens als het droeve verlangen die het blauw van de blauwe bloem van Novalis en het blauw in *Het geheim* van Anna Enquist (Enquist 1997) blijken op te roepen, zijn typisch voor de ruimte van het blauw. Dit paradoxale blauw dat tegelijkertijd zichtbaar is en toch ongrijpbaar blijft, is onderwerp van dit onderzoek.

In deze bijdrage zal het blauw in de schilderkunst met het blauw in de literatuur worden vergeleken. Op die manier hopen we niet in de laatste plaats aan te kunnen tonen dat een kleur in de literatuur meer is dan een symbool. Kleuren scheppen ruimte. In het geval van het blauw gaat het meestal om een ruimte voor de ervaring van een paradox, bijvoorbeeld om de ervaring van de 'tegenspraak tussen prikkel en rust' (Goethe, geciteerd door: Weitemeier 2001: 16). In de ruimte van het blauw heerst, om nog eens Goethe te citeren, grote 'energie' (Weitemeier 2001: 16). Vandaar dat er nauwelijks goede woorden te vinden zijn om blauw te omschrijven. In een poging om het 'geniale blauw' te verwoorden, heeft François Haverschmidt in *Snikken en Grimlachjes* geschreven: 'Zoolang het Nieuwe Woordenboek er niet is, is er in onze taal ook geen woord voor dit blauw' (Haverschmidt 1996: 9). Zijn hoop is niet in vervulling gegaan. Er is nog steeds geen woord voor het geniale blauw. En dat is ook geen toeval. Het gaat niet om het vinden van het 'blauwe' woord, maar om het scheppen van een blauwe ruimte.

De blauwe ruimte van Yves Klein

Blauw staat voor ambivalente gevoelens als waarheid en leugen, bedrog en trouw, kilte (ongevoeligheid en onverschilligheid) en liefde en in het bijzonder voor de vloeiende overgang, het niemandsland tussen deze en andere polen. In *Een reis in het blauw,* de biografische roman over Hans Christian Andersen van de Deense schrijver Stig Dalager staat blauw bijvoorbeeld zowel voor verbeelding en herinnering als voor het schemergebied tussen verleden en heden, dag en nacht, waken en slapen, leven en dood, hier en daar:

> Hij is er zich niet van bewust dat hij weer in slaap gevallen is, maar wanneer hij wakker wordt, is het lichter in de kamer, de nacht is nog niet ten einde, de ochtend is nog niet gekomen, maar hij voelt

> het blauw van de hemel achter het raam, boven het terras en boven de Sund (Dalager 2007: 8).

In dit citaat gaat het niet alleen om een typisch blauwe paradox. Op het moment dat het hoofdpersonage het blauw voelt, blijkt hij vooral iets te ervaren dat tegelijkertijd afwezig en toch aanwezig is. Het blauw in dit citaat belichaamt ook een soort alom aanwezige energie en is daarom, volgens ons, zeer goed vergelijkbaar met het blauw van Yves Klein (1928-1962).

'Waar zullen we beginnen, waar stoppen, als we over Yves Klein spreken?' lezen we in de catalogus bij Yves Klein-tentoonstelling 'Die blaue Revolution' die in 2007 in het Museum voor Hedendaagse Kunst (MUMOK) in Wenen plaatsvond (Köb & Badura-Triska 2007: 9). Het is inderdaad niet gemakkelijk om in een paar woorden te zeggen wie Yves Klein was. Hij was een veelzijdige en niet in de laatste plaats een omstreden kunstenaar. Hij maakte niet alleen schilderijen maar ook films en foto's, experimenteerde met tekst en muziek en schilderde zowel met vlammenwerpers als met naakte lichamen. Voor Klein was het leven zelf de absolute kunst. Zijn doel als kunstenaar was niet de weergave van de werkelijkheid maar het scheppen van een ruimte voor de ervaring van de zuivere of immateriële energie. In het bijzonder in lege ruimtes kan men volgens Klein de 'immateriële sensibiliteit', een mengeling van levensenergie en de 'aura' van de kunst, ervaren.

Een van de meest spectaculaire projecten van Klein in dit verband was de compleet lege, witte ruimte die Klein in 1958 in Parijs tentoonstelde. Het beroemde blauw van Klein was slechts aan de buitenkant aanwezig. Boven de ingangsdeur hing een blauw baldakijn en de ramen van de galerij waren alleen aan de buitenkant blauw geschilderd. In de tentoonstellingsruimte zelf was, zoals gezegd, alles wit maar juist daarom kon men zich precies daar door de geïmmaterialiseerde energie van het afwezige blauw laten doordringen (zie hiervoor: Riout 2007: 95).

Bekend werd Yves Klein vooral door zijn monochrome blauwe schilderijen. Zij stonden aan het begin van zijn blauwe revolutie[2]. Volgens Klein moest de hele wereld in International Klein Blue worden gedrenkt, zodat alles en iedereen uiteindelijk doordrongen zou zijn van de 'aura' van de kunst, de immateriële sensibiliteit. Blauw stond bij Klein voor de 'diepe ruimte' (Wember 1969: 15) van het niets, voor de leegte dus, waarin de 'sensibiliteit' ervaren kon worden. 'In het begin is er Niets, dan een diep Niets en dan een blauwe diepte' (Yves Klein, geciteerd door:

Oswald 2002: 27), schreef hij in 1961. Hier blijkt nog eens dat, net als in het citaat van Dalager, ook in de ruimte van de afwezigheid de energie van het blauw waargenomen kan worden.

De blauwe ruimte in de literatuur

In wat nu volgt, onderzoeken we blauwe ruimte in de literatuur, willen we nagaan hoe ook in de literatuur, net als in het werk van Klein, ruimte wordt geschapen voor de ervaring van de 'immateriële sensibiliteit'. Dit gebeurt heel vaak, zoals al werd gesuggereerd, net als bij Klein door een spel met paradoxen (bijvoorbeeld lichaam en geest, zichtbaar en onzicht-baar, materieel en immaterieel). Aan de hand van min of meer willekeurig gekozen voorbeelden uit de literatuur willen we tonen dat de blauwe ruimte niet typisch is voor een bepaald genre en ook niet karakteristiek voor een bepaalde literatuur. Yves Kleins diepe ruimte van de leegte vinden we zowel in Nederlandse als in Duitse, Oostenrijkse, Deense en Poolse teksten. Zowel auteurs van proza als van poëzie gebruiken het blauw om hun lezer te doordringen met een blauwe ervaring. De door ons gekozen auteurs vertonen ook lang niet altijd verwantschap met Yves Klein. Integendeel: slechts af en toe verwijzen ze direct naar hem. In de meeste gevallen hebben ze helemaal niets met Klein. Toch blijkt uit hun teksten dat ze blauw, net als Klein, gebruiken om een ruimte te scheppen waarin de energie van de paradox voelbaar wordt, waarin de lezer, net als in Kleins tentoonstelling van de leegte, doordrongen wordt van dat wat niet kan worden gezegd, van dat wat tegelijkertijd afwezig en toch aanwezig is.

De blauwe ruimte is hybride, wordt zowel door het ene bepaald als door het andere, heeft iets van beide polen en is toch iets anders. Dit blijkt onder andere uit 'De zaak Judith Reiss' van Doeschka Meijsing. In dit verhaal staat blauw zowel voor iets onbereikbaars als voor iets reëels. Judith is dood, dat is een feit, en toch is ze in de herinnering nog steeds (on)grijpbaar aanwezig. Dit blijkt ook uit de ogen van Judith die zowel 'vrolijk' blauw als ook 'wijd blauw' (Meijsing 1983: 131) zijn. Blauw staat ook hier voor zowel de concrete (ge)liefde als voor de ongrijpbaarheid van de geliefde persoon. Navenant construeert de ik scenario's van gebeurtenissen waaraan hij *niet* deelgenomen heeft:

> Die middag werd de oorlog in de kelder veel echter want Judith mocht de helm van de vader van Franz-Josef I op, en Franz-Josef I had de revolver, waartegen het handje van Judith een belachelijk wapen was. Zo verloor ze de strijd en moest met haar handen omhoog en haar gezicht naar de blauwe ramen gaan staan. Het handje op het stokje in haar hand stak dwaas in de lucht.
> 'Ik sterf voor mijn liefde,' sprak Judith Reiss, een fatale zin die ze in een boek gelezen had, en ze gaf de helm die over haar ogen gezakt was een duwtje.
> 'Handen omhoog, zei ik,' riep Franz-Josef I wanhopig en haalde de trekker over.
> De kogel maakte een rond gaatje in de helm.
> Judith Reiss zal gedacht hebben dat de liefde blauw was, en de pijn, en de wereld, en de verbazing ten slotte die het laatste kwam, terwijl ze viel, heel langzaam, naar de blauwe ramen toe, die op haar afkwamen. Het handje was door de schok uit haar hand geslingerd en tikte tegen het blauwe glas. Buiten op de Wilhelmplatz zullen de duiven voor de tralies even opgevlogen zijn uit hun domme argeloze loop om iets verderop weer neer te strijken. Zo zou het gebeurd kunnen zijn (Meijsing 1983: 133-134).

Doeschka Meijsing beschrijft de blauwe ruimte in 'De zaak Judith Reiss' als de ruimte van de grens tussen de ik en de ander, tussen de liefde voor Judith en de liefde voor anderen. Ze doet dit door voortdurend het accent te verplaatsen van dat wat met woorden gezegd kan worden naar dat wat alleen (vooraf) gevoeld kan worden, van het reële naar het veronderstelde of vermoede, van het bereikbare naar het onbereikbare. Zo wordt de blauwe grens steeds duidelijker voelbaar. In de blauwe ogen van vrouwen herkent de ik het blauw van de ogen van Judith. De blauw geverfde ruiten van de ramen scheiden en verbinden de liefde waarover Judith in een boek las en de liefde van de ik-persoon voor haar. De blauwe ramen vormen bovendien de grens tussen 'hier' en 'daar' en tussen 'hier' en 'nu'. De overgangen worden door de herhaling als het ware blauw ingekleurd. Yves Klein heeft onder andere geprobeerd het 'Niets' met een 'nauwelijks zichtbare sensibele golfstructuur' (Weitemeier 2001: 15, 17-19) ervaarbaar te maken. Deze golfstructuur is goed vergelijkbaar met de pendelbewegingen van Doeschka Meijsing. Ook haar ruimte van het blauw is dus tegelijkertijd vol en leeg. En er is, net als in het volgende gedicht van Georg Trakl, niets te horen:

Afbeelding 1: Yves Klein: Zonder titel (Berggruen et al. 2004: 107)

In den Nachmittag geflüstert

Sonne, herbstlich dünn und zag,
Und das Obst fällt von den Bäumen
Stille wohnt in blauen Räumen
Einen langen Nachmittag.

Sterbeklänge von Metall;
Und ein weißes Tier bricht nieder.
Brauner Mädchen rauhe Lieder
Sind verweht im Blätterfall.

Stirne Gottes Farben träumt,
Spürt des Wahnsinns sanfte Flügel.
Schatten drehen sich am Hügel
Von Verwesung schwarz umsäumt.

Dämmerung voll Ruh und Wein;
Traurige Gitarren rinnen.
Und zur milden Lampe drinnen
Kehrst du wie im Traume ein.

(Trakl 1969: 54)

In het Nederlandse taalgebied heeft onder andere Hella Haasse op de relatie tussen het blauw en het Niets gewezen. In *Lezen achter de letters* verbindt ze het blauw in ‘Het tillenbeest’ van Jan Wolkers niet alleen met de voor de hand liggende ‘gevoelens van angst en afschuw’ (Haasse 2000: 203). Even belangrijk is volgens haar het blauw als ‘tunnel naar het Niets [...]’ (Haasse 2000: 203). Met het blauw creëert Wolkers volgens Haasse een Nirvana, een ‘het niet-zijn waar alle begeerten en aardse strevingen tot rust zijn gekomen’(Haasse 2000: 203).

Precies dit tot rust komen in de ruimte van het blauw stond ook bij Yves Klein centraal. Het ging Klein niet om de beweging als beweging maar om het scheppen van ‘statische getuigen’ (Yves Klein, geciteerd door: Riout 2007: 86) en wel statische getuigen van de ‘essentie van de beweging’ (Yves Klein, geciteerd door: Riout 2007: 86), van het ‘poëtisch moment’ (zie hiervoor: Wember 1969: 9).

In de wereld van *Yves le Monochrome*, zoals Yves Klein zichzelf graag noemde, stond de ervaring van het moment centraal. Vandaar dat hij zich meestal op één kleur concentreerde (eerst blauw, later (ook) rood (roze) en geel (goud), zoals hij de muziek in zijn 'Monotone symfonie' (1960) tot één toon reduceerde. In dit verband vertelde Yves Klein graag het volgende verhaal:

> Op een dag begon een fluitist een lange, aanhoudende toon te spelen, niets anders. Gezien hij daar de volgende twintig jaar mee doorging, wees zijn vrouw hem erop, dat de andere fluitisten toch meerdere, harmonische tonen produceerden, dat ze zelfs hele melodieën konden spelen en dat dit misschien meer afwisseling bood. Toen antwoordde de fluitist dat het niet zijn fout was, dat hij de noot reeds had gevonden, waar alle anderen nog altijd naar zochten (Weitemeier 2001: 11).

Op dezelfde manier als in zijn monochrome schilderijen, probeerde Klein in zijn monotone symfonie met de ene toon, met het ene akkoord, gebeurtenissen niet in een kunstwerk, maar als kunstwerk te registreren. Toon en kleur zijn voor hem autonome uitdrukkingsmiddelen' (Oswald 2002: 35; zie hiervoor ook: Wember 1969: 18), middelen om 'reële en [...] mentale ruimte' (Morineau 2007: 14) vorm te geven, technieken om ruimte tot zijn ruimte te maken en tijd tot zijn tijd (zie hiervoor ook: Morineau 2007: 14).

De monochrome schilderijen van Yves Klein zijn 'een open venster naar de vrijheid'; een 'mogelijkheid om in het onmetelijke zijn van de kleur op te gaan' (Wember 1969: 9). Hij streeft letterlijk naar 'voledigheid' door een ruimte te creëren die door het heelal wordt gevuld (zie hiervoor: Wember 1969: 14-15).

Zonder grenzen

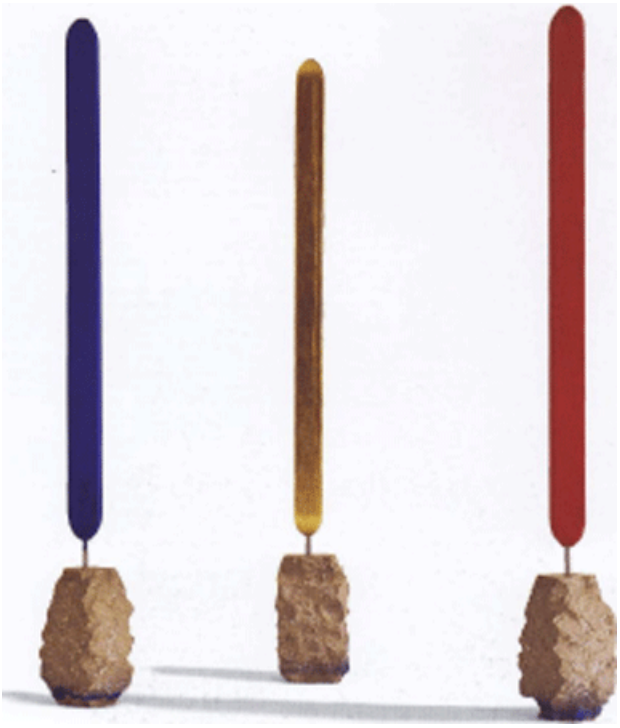
Terug naar de literatuur. In *Berichten van het Blauwe Huis* (1986) van Hella Haasse keren twee zusters, Nina en Felicia, na vijftig jaar terug naar het huis waar zij hun kindertijd hebben doorgebracht, om de verkoop ervan te regelen. Blauw staat in deze roman voor 'de beweeglijke grens tussen subject en object, het imaginaire en het reële' (Humbeeck 1988: 2)

en symboliseert de ongrijpbare ruimte die de terugkeer en het verblijf in het Blauwe Huis mogelijk maakt:

> Zij had ooit een film gezien waarin een oude man, alleen, op een bed midden in een lege ruimte lag te sterven, in het mortuarium van een toekomstwereld. Op de wanden rondom werden beelden geprojecteerd van landschappen die hem lief waren: een bloeiende weide, een hoog woud, het strand van de zee. Hij kon zich daar wanen. Nina bedacht dat zij zich haar thuiskomst in het Blauwe Huis ongeveer zo had voorgesteld, als een confrontatie in kleur, in diepte, met haar jeugd, een toverlantaarn van herinneringsbeelden, een kalm voorspel tot de laatste fase van haar leven (Haasse 2004: 45).
> Het waren vreemde, feestelijke dagen. Zij had het gevoel nu de inwijding in een volgende fase van haar bestaan te beleven, zoals zij zich die had gedroomd voor zij naar het Blauwe Huis kwam (Haasse 2004: 148).

Net als Yves Klein opent Hella Haasse met blauw ‘de dingen naar het bewustzijn toe’ (Humbeeck 1988: 2), om het nog eens met de woorden van Kris Humbeeck te zeggen Tegelijkertijd is de blauwe ruimte in verandering. De personages ondergaan in de roman een proces van verandering. Het geheimzinnige Blauwe Huis, omringd door de niet minder intrigerende tuin, is de plaats van ‘inwijding in de seksualiteit’ (Haasse 2004: 68) en symboliseert daarmee voor een aantal personages ook de Rubicon, de grens, naar het volwassen worden:

> In het drukke degelijke doktersgezin waarin hij was opgegroeid (de enige zoon tussen de bazige meisjes), hadden fantasie en speelsheid nooit een kans gekregen zich te ontwikkelen. De vreugden van een meeslepend spel heeft Diederik pas ontdekt in het verwilderde park van het Blauwe Huis. In die verbeeldingswereld, die sfeer van opwinding en geheimzinnigheid, had hij ook zijn eerste erotische ervaringen beleefd. Achteraf leek het alsof die inwijding in de seksualiteit ook een spel geweest was, feestelijk en feeërieк, niet passend in de nuchtere werkelijkheid (Haasse 2004: 68).



Afbeelding 2: Yves Klein: Obelisken (Weitemeier 2001: 49)

Jammer genoeg is deze beweging niet eindeloos. Hoewel de personages er zich van bewust zijn dat het ontraadselen van 'het magisch vermogen' (Haasse 2004: 81) tot ontkrachten ervan moet leiden, streven ze ernaar om dichter bij het geheim te komen en dat loopt slecht af. Als het (blauwe) geheim wordt prijsgegeven, keert het leven op het oude spoor terug. Het Blauwe Huis verliest zijn betekenis en wordt gesloopt.

In de roman van Haasse staat het blauw, het immateriële, tegenover het groen, het materiële:

> Het Blauwe Huis, dat er was voor de wijk, heeft altijd iedere vorm van aandrang van buiten af weerstaan; het liet zich niet inlijven. Wij waren in de ban van dat blauw, dat zich zo opvallend onderscheidde van ons groen, ons kleine rijk van evergreens. Wij begrepen niet dat ons ontzag zijn oorsprong vond juist in die afweer, die geslotenheid (Haasse 2004: 161).

Wat dit betreft verschilt het perspectief van Haasse van dat van Yves Klein. Het is duidelijk dat blauw bij Haasse ook voor een paradoxale, veranderende ruimte staat, maar bij Klein staat blauw niet tegenover één kleur. Het blauw van Klein is onderdeel van de 'monochrome trilogie' (Wember 1969: 21): blauw, rood en goud. In de context van deze trilogie staat blauw, zoals te verwachten, voor de geest, het goud voor het absolute en het rood voor het leven. De kleuren zijn uiteindelijk echter niet te scheiden. Samen en apart staan ze 'voor het innerlijke leven dat [...] de mensen in bezit moeten nemen' (Wember 1969: 21). Dit innerlijke leven is de 'zuivere energie' (Weitemeier 2001: 15).

Kleins kunstwerken hebben tot doel een ruimte te scheppen waarin men door deze energie doordrongen kan worden (zie hiervoor ook: Riout 2007: 86). De aantrekkingskracht van het bijzondere blauw dat Klein heeft ontdekt, het International Klein Blue, berust onder andere op het feit dat het bijna geen licht reflecteert en over een eigen lichtkracht lijkt te beschikken. Daardoor krijgen de monochromen van Yves Klein een 'eigen leven' (Weitemeier 2001: 15), zijn ze 'adequate materialisatie' (Weitemeier 2001: 15) van de 'poëtische Energie' (Weitemeier 2001: 15).

Ontdekt heeft Klein de trilogie van blauw, rood en geel in de kern van de vlam, die hij als een brandend hart beschouwde (zie hiervoor: Weitemeier 2001: 73):

Afbeelding 3: Yves Klein: Zonder titel (Berggruen et al. 2004: 177)

> In de blauwe roos uit vuur zit het blauw van zijn vroege monochrome schilderijen. In de vuurvlam zit echter ook het rood en het natuurlijke roze en dit verwijst parallel naar Yves ideeën over rood en op alles wat deze kleur als symbool en als uitdrukking en getuigenis voor leven, liefhebben en lijden betekent. De verandering van het natuurlijke rood in blauw, in vuurrood of in het goud van de vlammen staat gelijk met de conversie van het vegetatieve leven in een ander proces, in een ander leven (Wember 1969: 37).

In de vuurschilderijen gaat het op het eerste gezicht eerder dan in de monochrome schilderijen om de verandering, maar dat is slechts schijn. Ook in een aantal blauwe monochromen van Yves Klein zit een golf-structuur, waarmee Klein probeerde het onzichtbare ervaarbaar te maken (zie hiervoor: Morineau 2007: 14). Net als Rembrandt, die hij wat dit betreft als voorbeeld beschouwde, ging het Klein daarom te tonen wat 'buiten ons wezen existeert en toch altijd in ons bezit is' (Weitemeier 2001: 52):

> Het leven is niet ons bezit; we kunnen het slechts kopen met de sensibiliteit die van ons is. De sensibiliteit is de munt van het universum, van het heelal, van de grote natuur die ons toelaat het leven als grondstof te kopen. De verbeelding is de drager van de sensibiliteit (Weitemeier 2001: 52).

Klein wilde met zijn schilderijen de waarnemers van zijn werk de gelegenheid geven zich als sponzen vol te zuigen met de 'poëticale energie' die zijn schilderijen als 'gevoelige platen' (zie hiervoor: Riout 2007: 86) hadden geregistreerd (zie hiervoor ook afbeelding 1). Is dit niet ook het doel van literatuur? In ieder geval lijkt het ons geen toeval dat we de belangrijkste kenmerken van de 'poëtica' van Klein ook terugvinden bij auteurs als Gottfried Benn:

> Blaue Stunde
>
> Ich trete in die dunkelblaue Stunde -
> da ist der Flur, die Kette schließt sich zu
> und nun im Raum ein Rot auf einem Munde
> und eine Schale später Rosen - du!
>
> (geciteerd door: Overath 1987: 159)

Terwijl Klein het heeft over het Niets dat geënsceneerd moet worden, spreekt Benn over het ‘vormvereisende geweld van het niets’ (zie hiervoor: Overath 1987: 174; Wember 1969: 15). Net als voor Klein, dit blijkt al uit de geciteerde verzen, is het blauw voor Benn de (ideale) kleur om (betekenis-)verbanden te doorbreken, is de blauwe ruimte bij hem een fluïdum waarin zich ogenblikken van inspiratie ontplooien (zie hiervoor: Overath 1987: 176-177).

Met de gloed van de aardgeest

Hier lijkt ons ook een verwijzing naar het werk van Lucebert te passen. Net als Klein was ook Lucebert gefascineerd door de relatie tussen materie en licht respectievelijk lucht. Dit blijkt onder andere uit het openingsgedicht van *Van de afgrond en de luchtmens*: ‘aan alles aan allen gelijk het licht zij vloeien het toe’ (Lucebert 1995: 7). Net als Klein met zijn trilogie van kleuren, streefde Lucebert ‘met de gloed van de aardgeest’ (materie; geest = blauw), de ‘zon’ (licht; vuur = goud) en de ‘rode adem’ (lucht; leven = rood) naar vrijheid:

> Bewoners
>
> ik spreek als de man
> ik zing als de manlijke mens
> de vrouwen zijn pijnlijdend en langzaam
> de mannen zijn pijnlijdend en snel
> maar gelijk voor mij zijn alle mensen
> in mijn gedichten zij knorren en slapen
> daar ontwaken zij licht rythmisch en rustig
>
> mensen als zwart fruit vruchten van duivels
> die kneden kettingen in dichte kasten
> die varen over rivieren met giftige vinnen
> maar hun adem is zwaar en vlezig
> zo - ellendig beminnen zij de luchtmens
>
> en mensen met gloed van de aardgeest
> die vertonen een zon in hun schaduw
> die zingen naakt en dansend in de avonddalen

hun adem is rood en hoflijk
zo - vrolijk bevrijden zij de luchtmens

(Lucebert 1995: 34)

De ruimte die Lucebert creëert is meer dan vergelijkbaar met die van Klein. Het is gewoon dezelfde ruimte. Alleen heet ze anders. Luceberts woord voor de ruimte voor de ervaring van Kleins 'zuivere creativiteit' (Weitemeier 2001: 63), zijn woord voor de ruimte van de 'poëtische energie' is de 'ruimte van het volledig leven' (zie hiervoor: Lucebert 2004: 52).

Blauw is donkerder dan zwart

Van een directe invloed van Yves Klein op Lucebert is - voor zover wij dit konden nagaan - geen sprake. Op het moment dat Lucebert zijn bundel publiceert, heeft Yves Klein al wel enkele monochrome schilderijen tentoongesteld, maar hij is nog lang niet de beroemde *Yves le Monochrome*. Toch is verwantschap tussen Lucebert en Yves Klein ontegensprekelijk. Zij berust, zoals de verwantschap tussen Klein en Benn, op het feit dat beide kunstenaars het materiële in het immateriële proberen te transformeren (zie hiervoor: Weitemeier 2001: 19).

Duidelijker dan bij Lucebert maar tegelijkertijd anders is de invloed van Yves Klein op het werk van Herman de Coninck. In de gedichten 'Blauw 1' en 'Blauw 2' vinden we uitdrukkelijke verwijzingen naar Yves Klein.

Blauw 1

Er is het blauw van Yves Klein. Hij zocht de heiligheid
van Chartres, gebruikte daar blote wijven voor,
gooide er verf overheen en drukte er een doek tegenaan,
om te zien.

Wat overbleef was blijven. Dat deden die wijven.
Wat bleef was het grote. Dat deed dat immense blote.
Wat bleef was nacht: die van het heilige geslacht.
Tieten en schoten. Blauw is donkerder dan zwart.

> Maar lichtblauw is dan weer lichter dan wit. Het is
> waar ochtend vandaan komt, uit het vrome,
> een ginder dat ginderder wordt. Heimwee is de enige manier
> om te begrijpen wat nog moet komen.
>
> (De Coninck 1999: 466)

Chartres is niet alleen bekend om zijn labyrint maar ook om de blauwe ramen die een bijzonder blauw licht doorlaten. Het blauw van Chartres verwijst dus enerzijds naar de overgang, de beweging en de verandering en anderzijds naar de diepe ruimte van de oneindigheid, in dit geval het spirituele dat met het christelijke geloof verbonden is. De Coninck beschrijft het correct: het gaat bij Klein om een ervaring ‘ginderder dan ginder’, om de bewustwording van de ervaring dat wat geweest is ‘nog moet komen’. En toch is er een verschil. De Coninck ‘spiegelt’ slechts de wereld van Klein. Hij verklaart en hij licht toe. De poëtische energie kan echter niet worden verklaard. Ze klinkt slechts in de laatste zin: ‘Heimwee is de enige manier om te begrijpen wat nog moet komen.’ Precies in de heimwee, die zowel verlangen is naar wat is geweest als naar wat nog komen moet, komt de paradoxale ervaring van de blauwe ruimte naar voren.

De verwijzing naar de tweede fase in het werk van Klein, de fase waarin bij Klein de ‘levenskracht’ onder andere in ‘luchtarchitecturen’ respectievelijk in projecten voor de klimatisering van de aarde (Weitemeier 2001: 40) een politieke dimensie verkrijgt, vinden we bij De Coninck in ‘Blauw 2’:

> Blauw 2
>
> Jan Fabre is een leerling van Chartres en van Klein.
> Met de woede om hoe mooi blauw alles had kunnen zijn
> bict en blauwt en ikt hij om zich heen,
> schrijft een kasteel op, steen voor steen,
>
> ja waarop, op lucht, stuurt zo'n kasteel
> retour verbeelding/ sprookje: air mail.
> Zo exposeert hij in Watou, in een kelder ergens onder
> Vlaanderen, 111 een ruimte waar jaren en bewaren
>
> rijmen en verder niks, want hij heeft veel zonder
> nodig, zo'n kelder waar rode wijn per jaar

> twee jaar ouder en roder wordt en blauw blauwer:
> daar exposeert hij een oor, out of the blue.
>
> Het om zich horende naar meer stilte dan er is.
> Er is te weinig weinig. Alles heeft wel iets.
> O, mocht het allemaal zonderder, en al dat blauw
> verwonderder, naar het wit van het niets.
>
> (De Coninck 1999: 467)

Met Jan Fabre vermeldt De Coninck bovendien een kunstenaar die eveneens nauw verwant is met Yves Klein. Net als Klein zoekt Fabre geëngageerd ('woede om hoe mooi blauw alles had kunnen zijn') naar de relatie tussen het heilige en het profane, waarbij het heilige ('Hij zocht de heiligheid / van Chartres') en het profane ('gebruikte daar blote wijven voor') elkaar, net als bij Klein niet uitsluiten, integendeel. Ook bij Fabre komt het ene uit het andere voort, worden het donker en de nacht die in de traditionele symboliek met het kwade verbonden zijn, een bron van licht, van 'het vrome': 'Het is / waar ochtend vandaan komt, uit het vrome'.

Zowel Klein als Fabre dromen van een ruimte zonder 'scheidingsmuren' (zie hiervoor ook: Weitemeier 2001: 48). In een dergelijke ruimte is het oog niet aan een vast punt gebonden, kan de beschouwer in vrijheid zien, ervaren wat hij wil. Door het overwinnen van het bewustzijn van de scheiding tussen subject en object wordt bij beide kunstenaars een toestand van veranderde (blauwe) sensibiliteit geprovoceerd (Weitemeier 2001: 19).

Zowel Klein als Fabre proberen de materialiteit te overwinnen. Het resultaat is 'het uur blauw':

> In het schemergebied van zijn verbeelding vervaagt de grens tussen gisteren en vandaag, tussen droom en realiteit, tussen niet-bewegen en bewegen, tussen het cyclische en het lineaire, tussen leven en dood, licht en duisternis, stilte en geluid, binnen en buiten, hemel en hel. Alles verwijst dan naar 'het uur blauw', het moment waarop nacht dag wordt, ik een ander (Bousset 1993: 215).

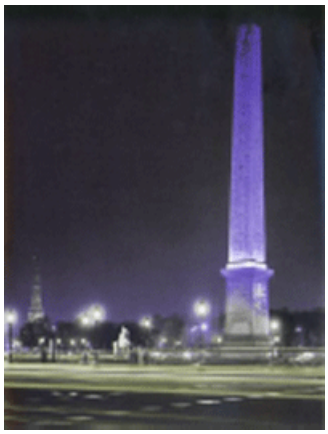
Luchtkastelen

Jan Fabre is als bic-tekenaar bekend. Hij maakte van de balpen een creatief instrument en creëerde door bijvoorbeeld foto's of gebouwen met blauwe bic in te kleuren een dubbelzinnige ruimte waarin de hoge en lage cultuur, de periferie en de kern moeiteloos in elkaar over lijken te gaan.

Een van Fabres bekendste bic-sculpturen is het kasteel Tivoli in Mechelen (1990)[3]. Fabre bekleedde het kasteel met bebicte stukken zijdepapier en transformeerde het zo in een droomkasteel dat in het water rondom het gebouw werd weerspiegeld. Daardoor ontstond, net als bij de obelisk van Klein, de indruk dat het kasteel in de lucht zweefde, een luchtkasteel werd.

De Coninck verwijst in ‘Blauw 2’ ook naar dit project, en wel met de volgende woorden: Jan Fabre ‘schrijft een kasteel op, steen voor steen, / ja waarop, op lucht.’ Terecht legt hij daarbij de klemtoon op de wisselwerking en de beweging die Fabre tussen het reële en het imaginaire teweegbrengt. In 1990 heeft Fabre zijn bic-kasteel namelijk ook gedurende 24 uur gefilmd om daarna de beelden versneld weer te geven. Op die manier duurt een etmaal maar tien minuten en verandert het blauw uiteindelijk in rood. Het effect is stilstand ‘door het opvoeren van beweging’ (Hertmans 2002: 72):

> Het resultaat is een perfecte studie van de potenties van het meest levendige, magische blauw, de weerschijn, de schaduwen, de zonnevlekken, de rodere schijn later op de dag, de eerste aankondiging van schemer, plots weer opflakkerende opklaringen, de snel wegschietende blaadjes op het water, de weerschijn van het kasteel in het rimpelende oppervlak van de vijver, de wegijlende wolken boven het dak - dat alles schiet als in een uiterst nauwgezet opgeroepen droom voorbij. [...] De hectische beweging van de verlopen tijd, als het ware onder een microscoop tevoorschijn geroepen, heeft trouwens een paradoxaal magisch effect: het voortdurend van kleur verschietende tafereel doet in als zijn nervositeit extreem rustig aan - het wordt een venster op de platonische werkelijkheid, een schilderij waarin een soort gelijktijdigheid van dag en nacht optreedt (Hertmans 2002: 72).



Afbeelding 4: Yves Klein: Blauwe obelisk (Weitemeier 2001: 30)

Afbeelding 5: Jan Fabre: Tivoli (http://www.angelos.be/)

De Coninck alludeert in zijn gedicht eveneens op de verandering van kleur en de versnelling van de tijd: ‘zo'n kelder waar rode wijn per jaar / twee jaar ouder en roder wordt en blauw blauwer’. Maar anders dan bij Fabre (en Klein) blijft bij De Coninck rood weer rood en blauw weer blauw. De Coninck schept geen ruimte voor de overgang van blauw naar rood. Daarvoor spreekt De Coninck wel over de relatie van blauw met het wit van het niets, die de beroemde tentoonstelling van Yves Klein in Parijs kenmerkte. Tijdens deze tentoonstelling werd het blauw door Klein namelijk buiten gesloten om de bezoekers uitsluitend met een ‘witte monochromering’ (Wember 1969: 15) te confronteren:

> Van buiten waren al de ramen van de slechts 20 vierkante meter grote ruimte van de galerij in het Yves-Klein-Blauw te zien. Voor de doorgangsdeur onder een groot baldakijn stonden twee republikeinse gardes in vol ornaat, als wachters waren ze zinnebeelden van een initiatieritueel in een andere dimensie. In hoogste concentratie op de eigen ‘picturale sensibiliteit’ had Yves Klein in 48 uur de ruimte met witte verf geschilderd, met hetzelfde bindmiddel, dat hij voor zijn monochromieën gebruikte, om de lichtkracht en het eigen leven van deze niet-kleur te bewaren (Weitemeier 2001: 31-32).

Een blauw geschenk

Ogen

Geachte ogen van me, het gaat niet best met jullie.
Ik krijg geen scherpe tekening meer
en als er al een kleur is, is hij wazig.
En ooit waren jullie een koninklijke meute,
waarmee ik uittrok in de vroegte.
Trefzekere ogen, jullie hebben veel gezien,
landen en steden, eilanden en oceanen.
Samen begroetten we machtige zonsopgangen
wanneer de weidsheid noodde om te rennen
over de paden, waarop de dauw pas droogde.
Wat jullie zagen ligt nu in mij verborgen
en is geworden tot herinnering of droom.

Langzaam trek ik weg van de wereldkermis
en ik merk bij mezelf iets op als afkeer
van de apenpakken, het kabaal, het tromgeroffel.
Wat een opluchting. Alleen, alleen met mijn beschouwen
van de principiële gelijkheid van de mensen
en het kleine zaadje van hun verschil.
Zonder ogen, starend naar één licht punt,
dat zich uitbreidt en dat mij omvangt.

(Miłosz 2006: 340)

Blauw komt in dit gedicht niet voor, maar Miłosz' ogen hebben hier een vergelijkbare functie als Kleins spons (zie onder andere ook afbeeldingen 1 en 8). Het is de bedoeling dat zij zich volzuigen met poëtische sensibiliteit:

> De spons als natuurelement, volgezogen met het blauw van zijn 'IKB', was voor Klein een voorbeeld voor de situatie van 'het impregneren met de picturale sensibiliteit', omdat de spons van nature gepredestineerd is om drager van een hem doordringend element te zijn. [...] De spons moet worden beschouwd als een portret van de toeschouwer, een getuige van de elkaar doordringende geestelijke niveaus (Weitemeier 2001: 37).

Het verbaast dus niet dat Czesław Miłosz blauw een vergelijkbare functie verleent:

O!

O, wat een geluk een iris te zien.

Indigoblauw als ooit Ela's jurk,
een fijne geur, als de geur van haar huid.

O, wat een gebazel, een iris beschrijven
die bloeide, toen er geen Ela bestond,
en geen van onze koninkrijken,
geen van onze landen.

(Miłosz 2006: 303)

In dit gedicht reflecteert de ik - de dichter - met een ironische distantie (‘O, wat een gebazel’) op het schrijfproces en concentreert hij zich op de ervaring van het blauwe moment door in het nu zowel het verleden (‘Indigoblauw als ooit Ela's jurk’) als ook de schaduw van een onbekende tijd te projecteren (‘O, wat een gebazel, een iris beschrijven / die bloeide, toen er geen Ela bestond’). Het blauw van iris, de bij de naam genoemde blauwe bloem, roept een herinnering op en zorgt tevens voor een wonderlijke ontmoeting tussen verleden, heden en toekomst, tot een ervaring van de ‘poëtische energie’ die uiteindelijk als ‘gebazel’ wordt gerelativeerd.

Over de beleving van een blauw moment gaat ook ‘Een geschenk’ uit de bundel *Waar de zon opgaat en waar ze onderzinkt* (1974):

> Een geschenk
>
> Zo'n gelukkige dag.
> De mist was vroeg gezakt, ik werkte in de tuin.
> De kolibries stonden stil boven de bloeiende kamperfoelie.
> Er was geen ding op aarde dat ik zou willen hebben.
> Ik kende niemand die het benijden waard was.
> Wat aan kwaad was geschied, had ik vergeten.
> Ik schaamde me niet bij de gedachte dat ik was wie ik ben.
> Ik voelde nergens in mijn lichaam pijn.
> Toen ik me oprichtte, zag ik de blauwe zee en zeilen.
>
> (Miłosz 2006: 186)

Dit bijna boeddhistische gedicht is vergelijkbaar met Kleins sprong in de leegte (zie hiervoor: afbeelding 6). De ik wordt hier ruimte in de ruimte, deel van de ‘vol-ledigheid’. In het gedicht van Miłosz is alles niet, en juist daarom is het vol. Het is een bron van rust en tevredenheid. De kamperfoelie, een bloem die enkel in een geschikte en rustige omgeving bloeit, symboliseert bescherming en zuivering. Het verleden en het nu zijn niet langer van belang; aardse strevingen, nijd en kwaad zijn vergeten of bestaan niet meer. De beweging wordt tot stilstand gebracht. Het beeld van de kolibries is in dit verband veelzeggend. Ze staan stil in de beweging. Hun stilstand wordt bereikt door honderden vleugelbewegingen.

Afbeelding 6: Yves Klein: Sprong in de leegte (1960)

Afbeelding 7: Jan Fabre: Zonder titel (cibachrome, 1992)

Jan Fabre gebruikt in zijn werk vaak een uil als symbool van de wijsheid die later komt. Afbeelding 7 toont hoe Fabre in zijn ‘sprong in de leegte’ eerder en later combineert. De uil in het midden symboliseert de bewogen stilstand, symboliseert op een vergelijkbare manier als de kolibries van Miłosz het bewustzijn van het moment.

In het blauw

We sluiten deze bijdrage af met het gedicht van Stefan Hertmans waaraan de titel van deze bijdrage werd ontleend:

> Les Salettes
>
> Kun je verdrinken in herinnering aan blauw?
> De berg zeilde langs het water,
> en jij vroeg een verhaal
> dat over ons zou gaan.
>
> Daar, waar we amper kunnen staan,
> houd daar de dunne draad gevangen
> tussen je bleke poppenvingers.
>
> Spreek met mij
> over het slapend, zwemmend kind
> dat roept naar schimmen op de oever -
> ‘Ik ben vrij, ik ben vrij’ -
>
> het roeit ons tot de overkant,
> zijn lichaam is ons bootje,
> je houdt hem dicht tegen je aan.
>
> Toe zeg je,
> bel me. Schrijf me.
> Ik raak niet bij
> dat meer vandaan.
>
> (Hertmans 2006: 639)

Afbeelding 8: Yves Klein: Zonder titel (Berggruen, Hollein, & Pfeiffer 2004: 94)

Het gedicht begint met de vraag of je kan verdrinken in een herinnering aan blauw en het antwoord is vanuit het in deze bijdrage geschetste perspectief op de diepe ruimte van het blauw vanzelfsprekend. Het luidt natuurlijk ‘ja’! Als lezer moeten we ons zo opstellen dat we in staat zijn ‘zonder verlies de onwisbare stigmata van het blauw te ontvangen’ (Riout 2007: 91). Net als de bezoeker van een tentoonstelling van Yves Klein moeten we als lezer van poëzie ruimte worden in de diep blauwe - ‘volledige’ - ruimte van het gedicht, moeten wij de sprong in de leegte wagen.

Pas als de lezer bereid is zich werkelijk als een spons vol te zuigen met poëtische sensibiliteit, kan de berg langs het water zeilen. In het gedicht van Hertmans wordt, net als in de kunst van Klein (en de andere geciteerde kunstwerken), een blauwe ruimte voor de vrijheid geschapen. Uiteraard is de ik, de je, de lezer vrij om daar wel of niet gebruik van te maken. Tenslotte kan ‘een mens [...] niet gedwongen worden tot ontvankelijkheid. Een geliefde niet tot begeren. Een lezer niet tot sensatie van overgave aan de woorden waarzonder het gedicht betekenisloos blijft. Zulke dingen spelen zich af in een Zone van het bestaan waar volledige vrijheid heerst’ (Otten 2006: 134).

Bibliografie

Berggruen, Olivier - Hollein, Max - Pfeiffer, Ingrid (eds.) (2004): *Yves Klein.* Ostfildern-Ruit.

Bousset, Sigrid (1993): Jan Fabre: Een is twee. Niets is drie. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jg. 138, 206-215.

Dalager, Stig (2007): *Podróż w błękicie. Powieść o Hansie Christianie Andersenie [REJSE I BLÅT. En roman om H.C. Andersen* 2004. Vertaald door Bogusława Sochańska en Joanna Tamborska]. Warszawa.

De Coninck, Herman (1999): *De gedichten.* Amsterdam/Antwerpen.

Enquist, Anna (1997): *Het geheim.* Amsterdam.
Haasse, Hella S. (2000): *Lezen achter de letters.* Amsterdam.
Haasse, Hella S. (2004): *Berichten van het Blauwe Huis.* Amsterdam.
Haverschmidt, François (1996): *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie van Piet Paaltjens.* s.l.
Heller, Eva (2005): *Wie Farben wirken: Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung.* Reinbek bei Hamburg.
Hertmans, Stefan (2002): *Engel van de metamorfose. Over het werk van Jan Fabre.* Amsterdam.
Hertmans, Stefan (2006): *Muziek voor de overtocht. Gedichten 1975-2005.* Amsterdam.
Humbeeck, Kris (1988): Hella S. Haasse en het blauw. *Boek en bibliotheek: tijdschrift van de Bibliotheekvereniging van het Willemsfonds* afl. 2 (mrt.-apr.), 2-4.
Köb, Edelbert - Badura-Triska, Eva (2007): Vorwort. In: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. (ed.), *Yves Klein.* Wien.
Lucebert (1995): *Van de afgrond en de luchtmens.* Amsterdam, 10e druk.
Lucebert (2004): *Verzamelde gedichten.* Amsterdam.
Meijsing, Doeschka (1983): De zaak Judith Reiss. In: Drop, W. (ed.): *Inlevend lezen. Een cursus verhalen lezen.* Groningen, 129-135.
Miłosz, Czesław (2006): *Gedichten (Gekozen, vertaald en van nawoord voorzien door Gerard Rasch).* Amsterdam - Antwerpen.
Morineau, Camille (2007): Körper, Farbe, Immaterialität. In: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (ed.), *Yves Klein.* Wien, 12-15.
Oswald, Martin (2002): Beispiel Blau. In: *Kunst+Unterricht (Material)*, (Heft 264), 22-35.
Otten, Willem Jan (2006): *Waarom komt u ons hinderen. Met illustraties van Marc Mulders.* Amsterdam.
Overath, Angelika (1987): *Das andere Blau: zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht.* Stuttgart.
Rilke, Reiner Maria (1955): *Sämtliche Werke - Erster Band. Gedichte.* Frankfurt am Main.
Riout, Denys (2007): Imprägnationen: Szenarios und Szenografien. In: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (ed.), *Yves Klein.* Wien, 86-101.
Trakl, Georg (1969): In den Nachmittag geflüstert. In: *Dichtungen und Briefe.* Salzburg: Otto Müller Verlag; Band 1.

Weitemeier, Hannah (2001): *Yves Klein - 1928-1962. International Klein Blue.* Köln.
Wember, Paul (1969): *Yves Klein.* 2. Auflage. Köln: DuMont Schauberg.

Jan Fabre visual arts. Tijdelijke projecten: Tivoli (http://www.angelos.be/works-detail.php?lang=NL&id=19). Laatst geraadpleegd op 9 juli 2009.

Eindnoten:

1 www.terebess.hu: on-line lexicon.
2 www.leestafel.info
3 Kijk hiervoor op http://www.angelos.be/works-detail.php?lang=NL&id=19.

Adrienn Dióssi

Herinnering en roman - herinneringsroman?

Het onderwerp herinnering en geheugen, en het daarbij aansluitende onderzoek kreeg in de jaren '80 van de twintigste eeuw binnen verschillende disciplines een nieuwe stoot. De jaren '90 waren zeker een bloeiperiode van dit soort onderzoek in de psychologie, in de cultuur- en sociale wetenschappen en zelfs in de geschiedkunde. Het onderwerp herinnering is een modeverschijnsel geworden, een deel van het wetenschappelijke discours, een cliché, en vaak een antwoord op al lang bestaande vragen. Is het nog de moeite waard met een onderwerp bezig te zijn, dat zijn hoogtepunt misschien al bereikt heeft?

In de jaren '90 drongen in het tekstgeoriënteerde literatuuronderzoek steeds meer de verschillende vormen van de *cultural studies* binnen. Het werd vanzelfsprekend dat binnen literaire teksten eerder de culturele en politieke aspecten van de herinnering onderzocht werden. Onderzoeksvragen erden dan bijvoorbeeld: Is het mogelijk door de herinnering de primaire ervaringen te bemiddelen? Wat mag herinnerd worden (bijvoorbeeld in verband met de holocaustliteratuur)? Hoe worden verschillende literaire teksten het medium en de opslagruimte van culturele herinneringen, hoe draagt de herinnering de culturele identiteit, wat kenmerkt de narratieve getuigenis als herinneringswerk? Verder kunnen we in de vakliteratuur teksten vinden, waar de relatie tussen de literatuur en de herinnering wordt bestudeerd, zoals in het boek van Suzanne Nalbantian uit 2003 *Memory in literature: From Rousseau to Neuroscience*, waar lite-

raire teksten gezien worden als een database voor de psychologie over de werking van de herinnering. Ik wil mij hier echter concentreren op een ander soort vraag: ik zal mij namelijk beperken tot de tekstuele rol van de herinnering.

Daar hangt de volgende vraag nauw mee samen, namelijk welke relatie hebben de verschillende genres met de herinnering? Zo kunnen we ons afvragen of er bepaalde genres zijn waar de literaire weergave van de herinnering speciale vormen heeft? Zowel in de Hongaarse als in de Nederlandse vakliteratuur wordt de term *herinneringsroman* gebruikt, wat een vrij problematisch genre impliceert. Musarra (1983: 3) noemt in haar boek *Narcissus en zijn spiegelbeeld* elk ik-verhaal waar de ik-verteller zijn herinneringen opschrijft een herinneringsroman, maar het is nog een zeer breed en vaag criterium. Musarra bepaalt het nader met de tijdsafstand, namelijk tussen de situatie van de ik-verteller en het ik-personage bestaat er een grote tijdsafstand en vanwege deze tijdsafstand komt er ook een verschil in het weten, de ik-verteller weet meer dan het ik-personage, wat discrepantie heet (Musarra 1983: 12).

De term herinneringsroman kan in de genretypologie verwarring brengen. Deze term zou aan de hand van de bovenstaande definitie evenwel bruikbaar kunnen zijn voor romans van genres die traditioneel bekend staan als autobiografische of fictieve memoires, familieromans, *back to the roots* romans, bildungsromans, historische romans, avonturenromans enz. Naast de term herinneringsroman vindt men in de vakliteratuur in verband met de relatie herinnering/literatuur/genre eveneens onduidelijke termen als *Gedächtnisgattung, genre of memory, memory linked literary genre*, of *fiction of memory*. Humphrey, die de rol van de herinnering in de literatuur vrij radicaal ziet, bekritiseert die termen. ‘Die Erinnerungen sind der Stoff, aus dem die literatur ist. Das Erinnern ist die Kraft die ihnen Form verleiht’ (Humphrey 2005: 73). Herinnering is volgens Humphrey een basis van elke literaire tekst, en zo van elk literair genre. Wat dus aan alle genres inherent is, kan moeilijk als karaktertrek van sommige genres beschouwd worden. ‘Es gibt also, so könnte man zugespitzt formulieren, keine Gedächtnisgattungen, weil es nur Gedächtnisgattungen gibt’ (Humphrey 2005: 74). Ik zal nu van de stelling van Humphrey uitgaan en in postmoderne romans laten zien, dat herinnering zijn tekstvormende kracht na het modernisme niet verloren heeft. Herinnering lijkt zelfs een basistechniek van de postmoderne romans te zijn, ongeacht het genre waarin die romans geschreven zijn of wat die romans imiteren of herschrijven. Vervaeck beweert dat postmoderne romans op

twee manieren opgebouwd worden: door de enting en door de herinnering (Vervaeck 1999: 37).

Ik wil in één roman nader ingaan op hoe de herinnering stof van de tekst wordt en hoe de kracht van de herinnering vorm geeft aan de tekst, en daarna een kortere vergelijking maken met een andere roman. De twee romans vertegenwoordigen oorspronkelijk twee verschillende genres, die ze weer ondermijnen, waarbij narratieve en tekstvormende processen van de genres op verschillende wijze worden gedestabiliseerd, en tegelijk zijn in alle twee de romans (fictieve) memoires verhuld of omgekeerd.

De eerste roman is een detective, *Het huis M. Memoires van een spreker* van Atte Jongstra (1993), de andere, *Omega Minor* van Paul Verhaegen (2004), een epos en historische roman.

Het huis M. van Atte Jongstra is een duidelijke reactie op de *hysterie* omtrent de herinnering en kan als een verzameling van de aspecten, vragen, technieken, metaforen en vormen omtrent en van de herinnering beschouwd worden. De stof van de roman is niet gewoon de herinnering, maar is het herinneren zelf. Wij zouden ook kunnen zeggen dat de metafictionele aard van de roman metaherinnering wordt. Volgens de auteur is de roman een deel van een oorspronkelijk 26-delig Geheugenlexicon waarvan er echter 3 tot stand zijn gekomen, naast *Het huis M.* zijn eigenlijke eerste roman *Groente*, en de verhalenbundel *Cicerone. Het huis M.* is dus een lexicon waarin de letter M centraal staat, - de letter M staat voor Memoria. Maar het is ook geen traditioneel lexicon, waarin je alfabetisch kunt zoeken, want alles staat onder die ene letter M. M als Memoria creëert een samenhang tussen losse herinneringen, verhaaltjes, beschouwingen, verschillende personages, en is op elk niveau van de roman aanwezig, maar de logische volgorde van een lexicon ontbreekt. Wegens het gebrek aan lineariteit en causaliteit roept de roman bij de lezer een soort ontdekkingsinstinct op. De lezer wordt als het ware zelf een rechercheur die zoekt naar een wederkerend motief of verhaalfragment, een verhaal in het verhaal, een contradictie, een samenhang met de letter M en uiteindelijk met de Memoria. Maar verder dan de ontdekking kan de lezer niet komen, een eenheidsprincipe of een geruststellende betekenis, laat staan een oplossing van de raadsels, kan de lezer niet meer vinden. Die puzzelstukjes blijken echter geen logische samenhang te hebben, er ontstaat geen overkoepelende betekenis.

Om een goede rechercheur te worden, met andere woorden; om het lexicon van het geheugen prober en te doorzien, wordt er een beroep ge-

daan op het lees- en lezersgeheugen. Er wordt van de lezer een heel goed geheugen vereist (zowel inter- als extratekstueel), zoals het hoofdpersonage dat heeft, en je moet zelf een geheugenkunstenaar zijn.

Het psychologische onderzoek naar de werking van de herinnering haalt vaak zijn corpus uit de criminologie. Bij het proces van een opsporing wordt er vaak een beroep gedaan op de herinnering, en zo is het niet toevallig dat een roman over de Memoria als een detective gelezen kan worden. Zo'n verhaal over een moord en opsporing, die de bekende clichés van een detectiveroman heeft, doet ons aan het populaire detectivespel *Cluedo* denken. Een paar voorbeelden: een rechercheur die voortdurend een pijp aan het roken is; een kasteel waar de moord zich afspeelt, het huis M., dat werkelijk volgens de vorm van de letter M ontworpen is, en talrijke onontdekte kamers herbergt; een gruwelijke moord van een bloedmooie, roodharige vrouw, een prototype a.h.w., die vermoord wordt met meerdere voorwerpen (kandelaar, mes, pistool, beenzaag) en die blijkbaar het type is van alle mannen in de roman; een boodschap in lippenstift op een spiegel, en een teken op de vloer in het bloed van het slachtoffer. Het geraamte van het verhaal lijkt dus op een typische detective en laat het hele repertoire van een detective passeren, maar verder heeft de roman niets met een detective te maken.

Bij de literaire conventies van dit genre hoort dat aan het einde de zaak onthuld wordt. Dit gebeurt hier echter niet. Integendeel, naarmate het verhaal vordert, wordt de zaak ingewikkelder en dubbelzinniger, de conventionele rollen van verdachte en rechercheur zijn niet meer uit elkaar te halen. De rechercheur blijkt in de moord ook schuldig te zijn, hij wordt zelfs het spiegelbeeld, de tweeling van de verdachte, wat hun naam Murk en Mark ook al doet vermoeden. De schriftelijke getuigenis van de enige getuige stopt voor het laatste woord, namelijk voor de naam van de moordenaar. Het slachtoffer keert voortdurend terug en wordt dan door steeds verschillende mensen op dezelfde manier vermoord, waardoor niet alleen het aantal verdachten toeneemt, maar ook de frustratie van de lezer door de onzekerheid.

Daarnaast verwacht men van een detective een vlot, spannend verhaal met veel gebeurtenissen, maar in plaats daarvan krijgt de lezer verschillende verhalen die niets te maken hebben met de moordzaak, semiwetenschappelijke, essayistische uiteenzettingen en theoretische discussies, waardoor het vertellen uiteindelijk over het vertellen zelf gaat en over de herinnering als de kern van het vertellen. Alsof Jongstra alleen voor de vorm van de triviale literatuur heeft gekozen om zijn moeilijke be-

schouwingen, en de niet-lezervriendelijke structuur laat staan de ontbrekende betekenis ervan door de keel van de lezer te krijgen. Bovendien blijft de vorm ook niet binnen het kader van een detective, maar verbergt zich in memoires, wat ook al in de ondertitel wordt aangeduid: *Memoires van een spreker*. Het genre van de memoires is in de roman zelfs superieur. 'Die moord is bijzaak. Er gaat hier een heel leven over de tong, van vroeger tot nu toe en verder.' (Jongstra 1993: 139) zegt Murk.

Waarom zijn dit memoires van een spreker, zoals dat in de titel staat? De memoires vormen een voorbereiding van de slotrede, waarmee Murk als doel heeft zijn 'naam van smetten te zuiveren' (Jongstra 1993: 54). Zijn memoires bevatten 'oefeningen, rondzwervingen, noodzakelijk om uit te komen in een pleitrede, zo heilig dat niemand er meer omheen kan. Een definitief woordter schoonwassing' (Jongstra 1993: 285).

De structuur van de memoires/roman is gebaseerd op de klassieke retoriek, die de oorspong van de herinneringscultus bevat. De retoriek onderscheidt in de voorbereiding van een toespraak 5 stappen: *inventio*, de vinding of voorbereiding van het onderwerp, *ordo* of *disposition* de ordering, *elocutio*, de verwoording, vier is *memoria*, geheugen, dus de tekst uit je hoofd leren, en de laatste is de *actio*, de voordracht. Maar Jongstra verwisselt de traditionele volgorde van de *memoria* en de *elocutio*. De memoria gaat bij hem aan de verwoording vooraf, wat de prioriteit van de memoria impliceert: voordat je iets kan neerschrijven, in woorden omzetten, moet je je herinneringen ophalen.

De volgende stap in de geschiedenis van de herinneringcultus is al met de schriftelijke traditie verbonden, en kreeg in ons Geheugenlexicon ook een belangrijk rol, namelijk de antieke mnemotechniek, de *ars memoriae*. Murk, de verdachte en de eigenaar van het huis M., blijkt een heel goed (Jongstra 1993: 18), zelfs een levensgevaarlijk (Jongstra 1993: 10) geheugen te bezitten, wat hij aan de vele geheugentrainingen te danken heeft en aan zijn techniek (Jongstra 1993: 19). Hij is zelf een geheugen-kunstenaar geworden. Maar dat was niet altijd zo. 'Toen ik begon was ik een amateur' (Jongstra 1993: 67) zei hij. Dat impliceert dat het herinneren leerbaar is. Mark daarentegen, de rechercheur, heeft een natuurlijke neiging tot herinneren en een natuurlijk geheugen, wat volgens Murk door zijn melancholie komt. Murk, die dus een zelfontwikkeld geheugen heeft, maakt natuurlijk ook gebruik van de antieke mnemotechniek of ars memoriae. Die werkt op basis van een gestructureerde ruimte (bijvoorbeeld een huis met verschillende kamers of een paleis) waarin de herinnering fragmenten, die in beelden zijn omgezet, hun eigen plaats kregen, waar-

door het geheugen een fictieve ruimte werd. Het huis M. fungeert ook voor Murk als een geheugensteun, waar elke kamer en dat wat daarbinnen is verschillende herinneringen vertegenwoordigen. Die zijn dan door het letterlijke wandelen in het huis en het betreden van de kamers oproepbaar. 'Je hoeft maar één stap in dit huis te zetten en je zwemt in de nare herinneringen, hoe klein ook' (Jongstra 1993: 115). Maar hij wandelt niet alleen letterlijk in het huis. 'Gewoon gaan zitten en het huis in mijn hoofd laten rondgaan. Dan komt het vanzelf' (Jongstra 1993: 84). Het wandelen door het huis betekent voor Murk wandelen door zijn geheugen, door zijn binnenplaats. 'Dat gebouw is de behuizing van mijn geheugen, daar woon ik, daar is alles gebeurd. Oók die moord, die dus als een vlek op mijn geheugen ligt' (Jongstra 1993: 134). Dat wekt de vraag of het huis M., dus het huis Memoria, dan in de werkelijkheid van de roman bestond, dus buiten, of alleen binnen het hoofd van Murk. Het huis M. staat op een heuvel ver van de stad, aan de andere kant van een rivier, waardoor er met de stad ook geen verbinding is. Hij moet telkens een visser vragen om hem met zijn boot naar de andere kant te varen. Die rivier kan een verwijzing zijn naar de Lethe, wat een opmerkelijke tegenstelling of een ondermijning van het dualisme herinneren-vergeten oproept: namelijk door het oversteken van de rivier van het vergeten bereik je het huis van het herinneren. Het oversteken van de rivier impliceert ook dat het huis in een andere wereld te vinden is, die van de doden, en zo bevat het huis M. niet alleen zijn herinneringen, maar ook die van de doden, dus ook van het roodharige slachtoffer.

Murk brengt het grootste gedeelte van zijn tijd in het huis M. door; zijn geliefde bezigheid is door de grote ramen van de bibliotheek naar het dal kijken. Een vensterbank scheidt de twee werelden, het binnen en het buiten, van elkaar. Volgens de traditionele opvatting betekent het herinneringsproces wat buiten staat opnieuw binnen brengen: her-inneren. Zo is het logisch dat een venster, dat aan de grens van binnen en buiten staat, de metafoor van de herinnering wordt, een venster op alles wat vroeger gebeurde, op het verleden. 'Is een vensterbank een uitgelezen plaats om oude beelden terug te halen. Half binnen, half buiten.' (Jongstra 1993: 36), of 'Nee, er is geen betere manier om vooruit te kijken dan door het venster van de herinnering, van jezelf, of dat van hen die ons voorafgingen' (Jongstra 1993: 37). Maar het onderscheid tussen binnen en buiten wordt in de roman problematisch.

Zo belanden wij van herinnering als stof bij het problematische karakter van het herinneren als vormgevende kracht. Volgens Bart

Vervaeck suggereert het woord her-inneren ‘ten eerste dat het proces zich afspeelt aan de binnenkant en ten tweede dat het gaat om het opnieuw beleven van iets wat vooraf gebeurde. Het eerste punt impliceert een ruimtelijk dualisme tussen binnen en buiten, het tweede een temporele kloof tussen nu en toen. De postmoderne roman deconstrueert dat dualisme en die kloof’ (Verveack 1999: 31). Hoe gebeurt dat in deze roman? Het herinneren als innerlijk proces werkt heel goed. Murk heeft een perfect werkend geheugen en hij kan een beroep doen zowel op de ‘memoire volontaire’ als op de ‘memoire involontaire’. Van beide kunnen we in de roman voorbeelden vinden en Murk mediteert ook over deze verschillende processen van de herinnering. ‘Nu hoef ik me maar een vensterbank voor te stellen - het woord vensterbank is al genoeg - of ze schieten me weer te binnen’ (Jongstra 1993: 36). Voor onverwachte herinnering: ‘Op haar nachtkastje zag ik een bol wol en twee breinaalden liggen, wat nare herinneringen bovenbracht, ik kokhalsde en braakte walgend over haar rechterbeen’ (Jongstra 1993: 50). Het geloof van Murk in de werking van de herinnering is veel groter dan in de modernistische romans à la Proust, waar men niet meer in de bewuste beheersing van de herinnering gelooft, waar de conventie van het perfecte geheugen van de negentiende eeuw verdwenen is en waar alleen de memoire involontaire nog werkt, dat wil zeggen dat herinneringen alleen onverwacht kunnen opduiken door een geur of een smaak of een muziekstuk, enz. In de modernistische roman is er dus sprake van de problematisering van het binnen, de subjectieve kant van het dualisme (en van het rangschikken en vastleggen van de herinneringen), terwijl het bestaan van het buiten, de objectieve kant van het dualisme, ‘de verloren tijd’ niet in twijfel wordt getrokken. In de roman *Het huis M.* is het omgekeerd: er is een goed functionerende binnenwereld, Murk heeft een perfect geheugen, wat de vóór de modernistische roman geldige conventie van *perfect memory* oproept. Zo weet de ik-verteller in *Robinson Crusoe* wat hij 40 jaar geleden gedacht en gezegd heeft en kan hij alles ook probleemloos chronologisch rangschikken en vertellen. Maar Murk kan ondanks zijn perfecte geheugen toch het verleden niet probleemloos vertellen, niet omdat hij niet kan herinneren, maar eerder omdat het verhaal van het verleden onzeker is, een illusie blijkt te zijn. De roman ontmaskert het fictionele karakter van het verleden en zegt impliciet dat alle herinnering noodzakelijk fictie is, omdat het verleden fictief is, en niet omdat het herinneren vervalsend werkt. ‘Alleen als fictie en binnenwereld kan de zogenaamd echte en ver-

loren gegane buitenwereld herontdekt worden en dan is de reconstructie meteen een deconstructie', zegt Vervaeck.

In plaats van feiten blijven in deze roman alleen mogelijke gebeurtenissen over. 'Maar wat zijn feiten, wat is onomstotelijk als het herinneren betreft?' vraagt Murk (Jongstra 1993: 136). Hij schept eerder door herinneringen 'een grote buiteling van mogelijkheden' (Jongstra 1993: 136), hoe de moord zou kunnen gebeuren, of hoe de moord in de fictieve wereld is gebeurd. Hij zegt zelf over het schrijven van zijn memoires, die hem uiteindelijk zouden moeten vrijspreken: 'Kun je iets opschrijven zonder dat je verbeelding aan het werk slaat? Ik niet' (Jongstra 1993: 24). En hij zegt verder over zichzelf: 'Een sprookjesachtige fantast. Ben ik ook genoemd' (Jongstra 1993: 24). Maar dat dualisme: feit contra mogelijkheid is ook niet zo vast, en wordt weer gedeconstrueerd, omdat de rechercheur, die bevoegd is om de objectiviteit te vertegenwoordigen, ook een deel zal uitmaken van de mogelijkheid, en hij geeft tijdens de roman zijn geloof in het bestaan van een feitelijke buitenwereld ook op.

Dat de door de herinnering opgeroepen wereld fictioneel is, wordt ondersteund door de intertekstualiteit van de tekst. Voor welke gebeurtenis of onderwerp ook noemt Murk een gelijksoortig boek, fictief of bekend van de wereldliteratuur, waarin hetzelfde voorkwam. In het huis M. vindt Murk in elke kamer boeken die ook een deel uitmaken van de mnemotechniek, ze zijn voorwerpen waarmee herinneringen opgeroepen kunnen worden. De boeken die in het huis liggen en die Murk ooit gelezen heeft, beïnvloeden de in zijn memoires opgeschreven herinneringen.

> 'Van die boeken blijft ook automatisch iets hangen, al kan ik geen enkel woord reproduceren [...] Ze kunnen elk moment te voorschijn schieten, actueler dan nooit tevoren' (Jongstra 1993: 72). 'Als me een mooi ridderverhaal te binnen schiet waarin ik zou kunnen figureren [...] Zodra het in je hoofd rondtolt, maakt het deel uit van je geschiedenis' (Jongstra 1993: 180).

Daardoor komt het dat als hij zich de moord alleen al voorgesteld heeft, hij erin betrokken wordt. Zo zal de moord deel uitmaken van zijn herinneringen, al is hij niet werkelijk schuldig.

In de tweede roman die niet minder rijk is in meta-uitspraken en uiteenzettingen over de werking van de herinnering dan *Het huis M.*, treffen

we een gelijksoortige problematiek, hoewel het om een heel andere soort roman gaat. *Omega Minor* van Paul Verhaeghen is een dik barok epos over de 20ste eeuw, met onderwerpen als de Holocaust, neonazi's, de atoombom enz. Het boek heeft ook kenmerken van de encyclopedische roman. Maar naast het niet onbescheiden doel van de roman om de 20ste eeuw in verschillende verhaallijnen te beschrijven, brengt het boek gelijksoortige kwesties ter sprake in verband met de betrouwbaarheid van de vertelde herinneringen. De romanfiguur en ik-verteller Andermans, die in Potsdam promotieonderzoek doet naar het geheugen (het is overigens niet toevallig dat Verhaeghen ook een cognitief psycholoog is, waarbij zijn onderzoeksterrein het werkgeheugen en langetermijngeheugen van ouderen is), ontmoet een overlevende van de Holocaust, de jood Jozef de Heer, die zijn herinneringen over zijn onderduiken, over Auschwitz en de tijd in Oost-Duitsland aan Andermans dicteert. Het grootste gedeelte van het boek bestaat uit deze memoires, genoteerd door Andermans. De memoires volgt de 19de-eeuwse conventie van *perfect memory*. Het geheugen van de oude Jozef de Heer lijkt uitstekend te werken. De memoires bevatten bekende elementen uit de 20ste-eeuwse geschiedenis, en deze feitelijkheid zorgt voor een referentiekader, wat de geloofwaardigheid van de herinneringen bij de lezers versterkt. Dit is in de roman *Het huis M.* daarentegen niet het geval: daar is de lezer tevergeefs op zoek naar referentie. Andermans, de geheugendeskundige, gelooft zoals de lezers de herinneringen van De Heer, en pas op het einde van de roman wordt duidelijk, dat Jozef de Heer geen jood is, maar de voormalige SS-officier Helmut Hinkel, die de identiteit van een jood heeft overgenomen en een andere naam en daarbij ook een fictief levensverhaal heeft opgebouwd uit verschillende, al bestaande naoorlogse joodse memoires. Zijn memoires blijken niets anders dan een postmoderne intertekstuele bricolage, die een illusie dragen van authenticiteit.

> En dat dit niets vreemd is: het is wat goochelaars al eeuwenlang doen, en schrijvers, en fotografen, het is wat minnaars met elkaar doen en ouders met hun kinderen en kinderen met hun ouders, de radde fictie van de leugen die echt moet lijken, echo's, tweedehands draden, een lappendeken van zorgvuldig aan elkaar gepaste Harden van andermans werk (Verhaeghen 2004: 518).

De heilige geschiedenis van de 20ste eeuw wordt hier een leugen, het levensverhaal wordt een pseudolevensverhaal, geschiedenis wordt pseudo-

geschiedenis. De herinnering schept en is noodzakelijk fictie maar op een andere manier dan in de roman *Het huis M.* Tekstualisering van de herinnering heeft hier geen narratieve code die de fictionaliteit scheidt van de getuigenis over de werkelijkheid, en zo van de referentialiteit.

Maar de memoires zijn niet zomaar simpele leugens.

> Uit de fragmenten groeide een nieuw verhaal dat de individuele verhalen oversteeg. Griezelig is de gedachte dat deze aaneengelijmde biografie misschien een dienst aan de mensheid was, een monument voor de slachtoffers, voor zíjn slachtoffers (Verhaeghen 2004: 518).

De gruwelijkheid van de leugen wordt zelfs door Andermans getemperd, wanneer hij met de mogelijkheid van mogelijkheden speelt, 'als hij inderdaad als Jood geboren was geweest [...] dan zou zijn leven hoogstwaarschijnlijk zo zijn verlopen als hij het in zijn verhaal had vermeld. In die alternatieve wereld bestáát De Heer, Jozef de Heer en Helmut Hinkel is verdwenen - en *wat De Heer mij heeft beschreven is werkelijkheid* [...] Dat het de toevalligheden zijn die uitmaken wie men is, wie men wordt, en wie men zijn kan' (Verhaeghen 2004: 522). Dan is de leugen van Helmut Hinkel niets anders dan een alternatief levensverhaal, en dan zou de volgende vraag in de schaduw van deze twee romans misschien toch gerechtvaardigd zijn, namelijk waarom wij eigenlijk geen alternatieve herinnering voor onszelf mogen verzinnen, als het verleden toch alleen als fictie bestaat? En hier krijgt deze vraag een eerder morele betekenis omdat beide mannen, Murk en Helmut Hinkel, zich willen vrijspreken van een schuld, en beiden hebben zich lang voorbereid op hun slotrede, op hun laatste monoloog om hun naam (als we nog in namen mogen geloven) 'van smettente zuiveren' (Jongstra 1993: 54).

> De Heer moet geoefend hebben voor zijn monoloog, allicht tweederde van zijn leven lang. Misschien tot het punt waarop hij zelf in zijn gefingeerde biografie was beginnen te gel oven (Verhaeghen 2004: 518).

Geen van de slotredes heeft haar doel bereikt. Murk kan aan het einde van de roman pas voor enkele vissen zijn monoloog houden, terwijl Jozef de Heer op de leugen wordt betrapt. Maar of ze werkelijk schuldig zijn, blijkt uit geen van de boeken. Murks verleden blijft volkomen ontoegankelijk,

er blijven alleen talrijke mogelijke (fictieve) verhalen over die dan deel gaan uitmaken van zijn werkelijkheid. En hoewel Jozef de Heer slechts één alternatief verhaal vertelt in plaats van een heleboel zoals Murk, en hoewel de zwaarte van hun verhaal en hun schuld helemaal anders is, komt Jozef de Heer of beter gezegd Hinkel toch tot dezelfde conclusie:

> Gelogen? Gelogen is het niet. De waarheid - Hitler, Auschwitz, de Muur, de mens die de mens eet - de waarheid is de waarheid, wie haar ook vertelt. Hoe oppervlakkig is authenticiteit! In elke diepe leugen schuilt meer welsprekendheid, meer onderricht dan in simpele eerlijkheid.

Wij hebben twee postmoderne romans gezien die door een ander literair genre en door een andere literaire vormgeving aan de herinnering toch tot dezelfde problematiek in verband met de herinnering kwamen. Personages met een perfect geheugen, of zelfs geheugenkunstenaars scheppen door de herinnering alternatieve herinneringen die ons niet nader brengen tot een feitelijk bestaand verleden, maar alleen tot een alternatief, mogelijk verleden. En zoals Murk dat zegt: ‘De herinnering is een ‘lachspiegel’ (Jongstra 1993: 69), je hoeft er niet in te geloven, zoals in de romans ook niet. ‘O wondere wegen van het geheugen!’ (Jongstra 1993:216).

Bibliografie

Humphrey, Richard (2005): ‘Literarische Gattung und Gedächtnis’. In: A. Erll e.a.: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung undAnwendungsperspektiven*. Berlin, 73-96.

Jongstra, Atte (1993): *Het huis M. Memoires van een spreker*. Amsterdam - Antwerpen.

Musarra-Schröder, Ulla (1983): *Narcissus en zijn spiegelbeeld: het moderne ik-verhaal.* Assen.

Nalbantian, Suzanne (2003): *Memory in literature: From Rousseau to Neuroscience*. Basingstoke - New York.

Vervaeck, Bart (1999): *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse romans*. Brussel -Nijmegen.

Verhaeghen, Paul (2004): *Omega Minor.* Antwerpen - Amsterdam.

Krisztina Balázs

‘Het is ongezond nooit ziek te zijn’
Over twee ziekenbezoeken in de Nederlandse poëzie

Inleiding

Er zijn gedichten die je op korte tijd wel vaker leest. Ze laten je niet met rust. Je hebt er zoveel vragen bij, of net andersom: de gedichten hebben zo veel te vragen. Daarna komen er ‘lezerontmoetingen’ (Meijer: 57) met andere teksten die de vroegere tijdelijk verdringen. Het leren kennen van nieuwe gedichten kan bijzondere ogenblikken met zich mee brengen; bijvoorbeeld als je plotseling het gevoel hebt dat het nieuwe gedicht dat van jaren geleden aanvult of dezelfde gedachte voortzet. Dat zijn de leesbelevenissen waarbij je onbewust beleeft dat niet alleen een tekst op de lezer inwerkt, maar dat de lezer ‘ook de tekst kan verleiden’ (Meijer: 14). Als een gedicht een ander gedicht oproept, betekent dat ‘de poëtische leeshouding geactiveerd is’ (Meijer: 49-51). De lezer plaatst het nieuw ontdekte naast een vroeger gelezen gedicht en beide worden deel van de smaakwereld van de lezer.

Zo'n ‘ontmoeting’ tussen twee gedichten en de lezer probeer ik met deze gedichtenbenadering zoveel mogelijk te bewerkstelligen. Als de meest passende uitdrukking niet gevonden wordt, wordt dit schrijven bewust een gedichtenbenadering genoemd; het is geen essay of studie en geen interpretatie in de traditionele zin. Om een essay of studie te zijn is er niet genoeg achtergrondkennis van de twee gedichten en hun dichteressen. Het wil ook geen interpretatie zijn. ‘Interpretatie lijkt soms tegen het gedicht te zijn gericht’ (Meijer: 11). Een alwetende interpretator wil het gedicht ontraadselen, uitleggen, de mogelijke boodschap van het ge-

dicht vinden en zeggen waarom het mooi of niet mooi, poëtisch of onpoëtisch is.

Een gedichtenbenadering wil dit vermijden. Die wil alleen beschrijven hoe een verband tussen twee gedichten - in casu dat van Ida Gerhardt en dat van Judith Herzberg - en hun lezer ontstaat. De basis van deze gedichtenbenadering is het gedicht zelf, de teksten en poëtische middelen in beide gedichten die tot interpretatie verleiden. Maar er is ook de eigen keuze van de lezer, en ook de eigen literaire smaak en het streven om de twee dichteressen beter te leren kennen.

Over het gedicht *Ziekenhuisbezoek* van Ida Gerhardt

Ziekenhuisbezoek

Wanneer een mens, door pijn getatoeëerd
afwerensmoe zich op zijn zijde keert,
het zweet nog tracht te wissen met het laken;
wellicht, wellicht dat ge eindelijk zwijgen leert.

Eén van de ziekte- of ziekenhuisgedichten is het 'Ziekenhuisbezoek' van Ida Gerhardt. (Toch wil ik me ervoor hoeden een veralgemenende genreaanduiding te kleven op gedichten die, misschien meer nog dan andere, zoveel individuele gevoelens van bv. pijn en verlatenheid weergeven.)

Afgaand op de titel van het gedicht verwacht je als lezer een *bezoekers*belevenis. De lezer, die afgaat op de titel en doorheen het gedicht een ziekenhuisbezoek verwacht te beleven, weet nog niet of dat dan door de ogen van de zieke, dan wel door die van de bezoeker zal zijn.

Na de eerste woorden zie je echter niet meer de bezoeker voor je, maar alleen de door de pijn bevangen zieke. Niets anders is aanwezig, alleen de mens met de oneindige pijn. Door het onbestemde 'een mens' wordt de toestand algemeen geldig gemaakt. Het heeft niet langer specifiek op één persoon betrekking, maar in het algemeen op de mens die alleen is met zijn pijn.

Deze opmerking geeft al aan het allereerste woord een andere uitstraling; ze versterkt het pas gevormde beeld van een mens die met de pijn alleen is. Het eerste woord van het gedicht neemt ons gelijk in het midden van een toestand mee. Het ziek zijn wordt al aan het begin van het

gedicht tijdloos. Je krijgt het gevoel alsof er ook iets voor dat ‘wanneer’ zou moeten zijn. Er had vroeger iets moeten gebeuren, maar daar is geen verwijzing naar, alleen de pijn zelf is aanwezig, die geen begin en geen einde lijkt te hebben.

Al op het einde van de eerste regel ‘Wanneer een mens, door pijn getatoeëerd’ heb je al een duidelijk beeld van een ziek mens. Je huivert bij dit beeld, omdat deze mens alleen een ‘door pijn getatoeëerd’ gezicht heeft; voor de rest weet je niets, zelfs niet of het hier om een man of een vrouw gaat; er is slechts een gezicht waarvan de pijn af te lezen is.

Voordat de onbeweeglijkheid van de eerste regel zou kunnen verstenen, verschijnt er wat beweging op het niveau van de woorden; ‘zich op zijn zijde keert’.

Maar deze beweging versterkt ook alleen het zicht op een mens die door pijn omringd wordt. Het ritme van het gehele gedicht - de afwisseling van de trage trocheeën, spondeeën en weinige jamben - laat ons de inspanning aanschouwen waarmee de zieke zich op zijn zijde keert. Het rijmschema a-a-b-a is typisch voor Oudperzische klaagliederen; je krijgt als lezer het gevoel dat de weergave van de toestand van de zieke door de rijmvorm wordt ondersteund. De rijmvorm van klaagliederen kan namelijk ook als uitdrukkingsvorm van de definitieve scheiding van het gezond zijn worden geïnterpreteerd. De klaagliedvorm spreekt hier dus niet alleen voor een waarschijnlijke dood maar kan als de bezegeling van de toestand zijn, waarin de zieke geen naam en geen geslacht meer heeft. Hij/zij is alleen door de poging tot bewegen, zich op zijn/haar zij te draaien, met de buitenwereld verbonden. Het is ook merkwaardig dat de woorden ‘zweet’ en ‘leert’ een binnenrijm vormen. Het gedichtafsluitende woord ‘leert’ rijmt op het woord ‘zweet’ dat ongeveer in het midden van het gedicht te lezen is. Het zweet groeit door deze rijm tot de uitdrukker van de strijd van de zieke om zich tegen het ‘zwijgen leren’ te verzetten.

Voor deze kleine beweging heeft deze zieke al zijn/haar kracht en wil nodig. Het is nog een vrij gekozen beweging. Je hebt het gevoel dat het misschien één van de laatste bewegingen is die de zieke zelf kiest, zelf kan sturen. Het is niet alleen een beweging die zich in de werkelijkheid afspeelt maar ook in de geest en ziel van de zieke. De zieke lijkt al geaccepteerd te hebben dat bewegen alleen nog binnen gegeven kaders mogelijk is, en dat het niet de zieke is die die kaders bepaalt, maar de pijn. De betekenis van het woord pijn overtreft hier al het woordelijke: het gaat hier niet alleen meer over lichamelijke pijn, maar over een grotere macht waaraan de zieke zich ‘afwerensmoe’ overgeeft.

Het idiolectische ‘afwerensmoe’ leidt de beweging in die de zieke maakt om zich op de zijde te keren. In het woord ‘afwerensmoe’ versmelten zich het overgeleverd zijn van de zieke, de berusting in de grenzen van de mogelijke beweging en het beeld dat de lezer voor zich kan zien van een mens die niet alleen aan de pijn maar ook aan zijn omgeving overgeleverd is. De zieke behoort toch niet meer bij de wereld van het alledaagse. Hij/zij is tegelijk hier en niet meer hier. Met het niet-meer-hier associeert men gelijk de dood, maar het hoeft niet een mens te zijn die tussen leven en dood is. Tussen de zieke en de buitenwereld is al een scheiding door de pijn en door het alleen zijn met de pijn; die sluit de zieke van de normale wereld, van de wereld van de gezonden af.

De woorden in de volgende regel ‘het zweet nog tracht te wissen’ verdiepen de vorige indruk. De zieke is nog hier, probeert het zweet nog te wissen, probeert tenminste op het niveau van de bewegingen naar een van vroeger vertrouwde beweging terug te keren; het zweet te wissen kostte vroeger geen moeite, het was een gewone, alledaagse beweging. Nu krijgt ook dat een andere betekenis. Het kan het teken zijn van het streven om de onverdraaglijke pijn, het zweet, te verwijderen. Wij kunnen ons afvragen voor wie dit teken bedoeld is. Misschien voor de buitenwereld om te laten zien dat de zieke zich nog fatsoenlijk wil tonen. Maar het kan ook nog een laatste poging zijn om de sterkte en de onoplosbaarheid van de pijn voor zichzelf te verbergen.

De laatste regel ‘wellicht, wellicht dat ge eindelijk zwijgen leert’ brengt ons weer naar het openingsbeeld terug. Nu zien wij weer de mens in pijn besloten. Hier kan men geen bewegingen meer zien en zich ook niet afvragen waar de poging om het zweet te wissen een teken voor is. Hier is weer alleen de pijn, de overmacht van de pijn, aanwezig, die de zieke dwingt om eindelijk zwijgen te leren. De herhaling van het woord ‘wellicht’ laat vermoeden dat er nog iets zou zijn om uit te spreken en dat het zwijgen erover moeilijk is, misschien nog moeilijker dan het verdragen van de pijn. De herhaling kan ook de geleidelijkheid beschrijven waardoor de zieke in de toestand raakt waarin over de pijn niets meer kan worden uitgesproken. Dit is de toestand waarin de zieke zich helemaal aan de pijn overgeeft. De pijn overtreedt op dit punt de grens die nog met bewegingspogingen of schreeuwen zou kunnen worden opgelost. Hier kan de lezer de beroemd geworden slotzin van Wittgensteins Tractatus Logico-Philosophicus invullen: *‘Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.’* Over de pijn die door woorden niet te vatten valt, en daardoor ook niet aan de vertrouwde, met begrippen af-

grensbare wereld kan worden aangesloten, moet men zwijgen. Het leren zwijgen kan dus niet alleen een eufemisme voor de dood zijn of de volledige overgave aan de pijn, maar ook een soort metamorfose door de pijn waardoor de zieke mens van al zijn feilbaarheid wordt bevrijd. In de fase van het zwijgen wordt de pijn al een vast element dat van de zieke niet meer te scheiden valt.

De aanspreekvorm 'ge' voegt een nieuwe vraag aan het einde van het gedicht toe; de lezer vraagt zich dus niet alleen af waarover de zieke moet leren zwijgen, maar ook wie de aangesprokene is. Het meest voor de hand liggende antwoord is dat het alleen de zieke kan zijn. Maar hier komt de vraag weer tevoorschijn wie deze zieke is, die door de pijn al aan het begin van het gedicht geen geslacht had. Als 'ge' de zieke niet is, wie kan het dan wel zijn? Er zijn talloze mogelijkheden om de 'ge'-persoon te duiden. Dit kan een lyrisch ik zijn dat tot nu toe op het niveau van de woorden niet verscheen maar toch aanwezig was, en dat het zicht van de zieke bemiddelde. Na positivistische lezingen zou het de dichter zelf kunnen zijn. Na maatschappijwetenschappelijke lezing zou het een mens kunnen zijn die tussen het leven en de dood alleen is en het 'zwijgen' zou de dood kunnen betekenen. Het belangrijkst is dat er meerdere geldige leeswijzen zijn. 'Geen interpretatie is ooit af' (Meijer: 63). Men zou heel veel duidingmogelijkheden naast elkaar kunnen plaatsen, en het zwijgen aan het einde van het gedicht zou nog steeds niet doorbroken kunnen worden. Juist dit geeft de behoefte om dit gedicht opnieuw te lezen en ook met 'Ziekenbezoek' van Judith Herzberg in verband te brengen. Maar eerst wil ik het gedicht van Judith Herzberg apart behandelen.

Over *Ziekenbezoek* van Judith Herzberg

> Ziekenbezoek
> Mijn vader had een lang uur zitten zwijgen bij mijn bed.
> Toen hij zijn hoed had opgezet
> zei ik, nou dit gesprek is makkelijk te resumeren.
> Nee, zei hij, nee toch niet,
> je moet het maar eens proberen.

Het gedicht begint met een alledaagse zin - een typisch verschijnsel in de gedichten van Judith Herzberg. Zij gaat van de meest alledaagse gebeurte-

nissen uit, om daarmee, resp. vandaar iets te tonen dat boven het alledaagse zit (Meijer: 177-287). Het kan het binden van de schoenen, het lopen in de regen of zoals in dit gedicht het zwijgen van de vader naast het bed van het zieke kind zijn.

De eerste zin, die de uitgangspositie van het gedicht aangeeft, heeft iets bijzonders. Wij hebben te maken met een vertrouwde situatie, het ziekenbezoek, en hebben bovendien met een verrassende handigheid in het omgaan met taal te doen. In de eerste zin is namelijk niet alleen het feit van het ziekenbezoek vermeld.

De kind-vaderrelatie laat een innig verband tussen de twee personen vermoeden. Het feit van het ziekenbezoek wekt de indruk dat het over een ernstigere ziekte gaat; in ieder geval over een ziekte die het voor het ik onmogelijk maakt om van het bed op te staan en de bezorgde vader aanspoort om op ziekenbezoek te komen. De attributieve constructie ‘lang uur’ duidt aan dat de tijd van het zwijgen tenminste voor een van de aanwezigen, het kind, lang voorkwam. Wij kunnen niet eenduidig vaststellen of het kind een dochter of een zoon is. Als men weet dat de schrijver een vrouw is, is men gelijk geneigd te zeggen dat het een dochter is. In verband met het zwijgen van de vader en van het kind maakt het geslacht van het kind niet veel uit. Het is alleen interessant naar het Ida Gerhardt-gedicht te verwijzen, namelijk, dat de zieke daar óók geen geslacht had.

Het is interessant te bevroeden waarover een uur lang werd gezwegen. Voor de lezer kan het een aparte uitdaging zijn om het uur zwijgen met mogelijke gedachten van de vader en het kind in te vullen.

Je leest nog maar de tweede zin en de vader zet zijn hoed al op. Met die hoed kun je je al een beetje een beeld vormen van de vader. De lezer ziet bij dit punt een oudere, bedachtzame, weinig spraakzame heer voor zich. Maar het beeld blijft niet lang, dus nog bijna in de zin gebed waarin de vader de hoed opzet en afscheid neemt, begint het korte gesprek tussen de vader en het kind.

De ik verwijst ongeduldig-ironisch naar het ‘lange uur zwijgen’, hoe makkelijk dat gesprek samen te vatten valt. Het antwoord van de vader is rustig, bedachtzaam; de lezer ziet er een nauwelijks merkbare glimlach achter die alleen van een oudere, ervaren mens kan komen die vol liefde voor de ander is. ‘Je moet het maar eens proberen.’

De lezer heeft bij dit punt, net als aan het einde van het ‘Ziekenhuisbezoek’ van Ida Gerhardt, de behoefte om de leegte in te vullen en het lange zwijgen uitspreekbare inhoud te geven. Bij dit gedicht wil de lezer de verzwegen conversatie niet zo vertwijfeld en krampachtig breken als bij het

gedicht van Gerhardt, omdat er in het zwijgen in het gedicht van Judith Herzberg niets dreigends is. Dit gedicht straalt zekerheid uit door het innige verband tussen kind en vader, door de nauwelijks zichtbare glimlach van de vader.

Wij lazen twee gedichten met dergelijke uitgangspunten, ziekenbezoek, en ze zijn toch helemaal anders; juist daardoor kunnen ze elkaar aanvullen. Hoe deze aanvulling mogelijk is, wordt hierna besproken.

Twee 'tweelingsgedichten'?

De titel van dit gedeelte van het artikel is een woord waarmee men kan aanduiden dat twee gedichten in thema, vorm en inhoud overeenstemmingen tonen zonder een opzettelijke allusie naar een gedicht of het oeuvre van een andere auteur. In zo'n geval is een duidelijke invloed van de ene auteur niet eenduidig vaststelbaar op de andere. Voorbeelden van andere tweelinggedichten zijn de *Mein Vogel* door Ingeborg Bachmann en *Madár* [*Vogel* - K.B.] door Nemes Nagy Ágnes.

De uitgangspositie van het 'Ziekenhuisbezoek' van Gerhardt en van het 'Ziekenbezoek' van Herzberg suggereren de vergelijking al. De titels zijn ook bijna gelijk aan elkaar. In beide gedichten is er een zieke en bezoek. In het Herzberg-gedicht kan je de bezoeker precies identificeren: het is de vader van de zieke. In het gedicht van Gerhardt is het moeilijker; je zou hier misschien niet over een bezoeker maar in ieder geval over een toeschouwer moeten spreken, anders zouden wij van de zieke zelf ook niets weten.

Aan het begin van beide gedichten heeft de lezer het gevoel dat het eigenlijk niet het begin is, maar dat er al iets aan voorafgegaan is. Als we de twee beginzinnen grondig lezen, ontdekken we een groot verschil. Het gedicht van Gerhardt is in het heden geplaatst. Juist daardoor wordt het tijdloos. De gedichtsituatie van Herzberg speelt zich in het verleden af. Het is een groot verschil dat op het hele gedicht invloed heeft. Het heden in het gedicht van Gerhardt schuift de pijn naar het middelpunt; doordat het in het heden gebeurt, wordt het scherp en tegen de onbeweeglijkheid van het geziene beeld van een zieke mens toch levendig. Bij het gedicht van Herzberg heeft men het gevoel dat niet de ziekte, niet de pijn, maar het zwijgen en de vader-kindrelatie in het middelpunt staan. De in het verleden verplaatste gedichtsituatie (de werkwoorden zijn bijna zonder uit-

zondering in imperfectum of plusquamperfectum) vormt een afstand tussen het ziekenbezoek en het heden van het vertellen.

Een gezamenlijk motief in de twee gedichten is het zwijgen. Bij Gerhardt is het zwijgen ernstig en definitief, een soort zwijgen waarachter iets heel pijnlijks verborgen kan zijn; een soort zwijgen dat nooit opgelost kan worden, dat misschien gelijk is aan de dood. In tegenstelling hiermee is het zwijgen bij Herzberg niet definitief, niet onoplosbaar. In dit zwijgen is natuurlijk ook plaats voor onuitspreekbare pijn en treurigheid. Maar ze worden milder door het korte gesprek aan het einde tussen kind en vader en vooral door de liefde die de vader uitstraalt. Dit zwijgen wordt dus niet beangstigend. Het zwijgen tussen vader en kind heeft namelijk een soort menselijke warmte in zich of het draagt tenminste ook de mogelijkheid van innigheid en begrip tussen de twee zwijgenden, bij het gedicht van Gerhardt ontbreekt dit volledig.

De rijmvormen van de twee gedichten versterken ook het verschil tussen de twee soorten zwijgen. Bij Judith Herzberg vinden wij alleen regels die met een a-rijm eindigen, het leent vertrouwdheid aan het zwijgen tussen vader en kind. Het gedicht van Gerhardt is een Perzische rijmvorm[1] die vaak de rijmvorm van klaagliederen is. Het ondersteunt ook de vooronderstelling dat het een lichamelijke en zielenpijn is die niet te verzachten is, niet op te lossen valt.

De aanwezigheid van het zwijgen verbindt de twee gedichten, het verschillende karakter van het zwijgen scheidt die van elkaar. De sterke tegenstelling tussen de twee soorten zwijgen brengt de lezer toch niet van de indruk af dat dit ‘tweelingsgedichten’ zijn. Als men de twee gedichten meerdere keren na elkaar leest, wordt het gevoel versterkt dat ze bij elkaar horen.

Niet alleen de verwantschap van de twee gedichten wordt versterkt, maar ook de bewondering van de lezer over hoe de gedichten en hun lezer elkaar kunnen ontmoeten, hoe ze elkaar kunnen vormen, en zeker ook hoe een gedicht zich vormt. Met Ida Gerhardt gezegd: ‘langzaam opent zich het inzicht dat geen mensenkind kan weten waar de herkomst van het vers ligt’.[2]

Bibliografie

Meijer, Maaike (1988): *De Lust tot Lezen. Nederlandse dichteressen en het literaire systeem*. Amsterdam.

Internet

www.dbnl.org
(geraadpleegd op 11 oktober 2007)
www.idagerhardt.nl
(geraadpleegd op 11 oktober 2008)
www.kb.nl./dichters/gerhardt
(geraadpleegd op 11 oktober 2008)
www.terebess.hu/keletkultinfo/lexikon
(geraadpleegd op 7 december 2007)
http://www.leestafel.info/Poezieproductssimple93.html
(geraadpleegd op 7 december 2007)

Eindnoten:

1 www.terebess.hu: on-line lexicon.
2 www.leestafel.info

Over de auteurs

[Om privacyredenen is dit tekstgedeelte niet zichtbaar.]